



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Radioballett der Gruppe Ligna als Beispiel für Wissensproduktion

Eine Anwendung der wissenschaftstheoretischen
Grundbegriffe Bruno Latours

Verfasserin

Sabine Mund

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 296

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Philosophie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Hrachovec

Inhalt

Einleitung	3
1. Metaphysik bei Bruno Latour	7
1.1. Ein Soziologe als Philosoph	7
1.2. Die Übereinkunft der Moderne	10
1.3. Die Akteur-Netzwerk-Theorie	14
1.4. Akteure	20
2. Der Begriff des Wissens bei Latour	26
2.1. Was ist Wissen - Ausgangspunkt	26
2.2. Die zirkulierende Referenz	31
2.4. Das Experiment als zentraler Ort der Wissensproduktion	41
3. Das Radioballett der Gruppe Ligna	46
3.1. Intervention im öffentlichen Raum	46
3.2. Potentiale des Freien Radios	50
3.3. Der Bahnhof als Ort und zentrales Element des Radioballetts	54
3.4. Die Rolle der Gestik im Radioballett	58
3.5. Das Radioballett im Kreislauf der Wissenschaften	60

4. Wissensproduktion im Radioballett	69
4.1. Das Radioballett als Experiment.....	69
4.2. Die Akteure im Radioballett	71
4.3. Das im Radioballett produzierte Wissen	74
Schlussbetrachtung	78
Bibliographie.....	81
Anhang.....	85
A.1. Interview mit Torsten Michaelsen (Ligna)	85
A.2. Abstract	97
A.3. Lebenslauf	98

Einleitung

Am 5. Mai 2002 begaben sich ca. 250 Menschen zum Bahnhof Hamburg. Sie gingen nicht dahin, um mit dem Zug zu reisen oder etwas einzukaufen. Sie waren auch nicht dort, weil sie etwa in irgendeiner Funktion am Bahnhof arbeiteten. Diese Leute gingen da hin, um Radio zu hören.

Sie waren der Einladung des lokalen Freien Radios, namens FSK - Freies Sender Kombinat - gefolgt. Dieses hatte zu einer „Übung in nichtbestimmungsgemäßem Verweilen“ (König, Feigelfeld 2011) eingeladen. Im Zuge der über FSK ausgestrahlten Radiosendung, die die Teilnehmerinnen¹ vor Ort über ihre mitgebrachten Radiogeräte und Kopfhörer empfangen, wurden Anweisungen für Gesten ausgesprochen, die das nichtbestimmungsgemäße Verweilen symbolisierten. Die Teilnehmerinnen hatten sich über den ganzen Bahnhof verteilt, sie waren auf Bahnsteigen, vor Geschäften und in der Bahnhofshalle zu sehen, während sie die Anweisungen befolgten und die Gesten ausführten.

Ziel der Aktion war es, auf die Schattenseiten des Kapitalismus hinzuweisen, der mit der Umstrukturierung des Bahnhofs in eine Konsumzone 1991 den öffentlichen Bahnhof in einen privatisierten Raum verwandelt hatte (König, Feigelfeld 2011). Im Zuge dieser Umgestaltung entstanden nicht nur Läden und gastronomische Einrichtungen, sondern es wurde auch deren Umgebung funktionell umgestaltet. Ziel dieser Umgestaltung des Bahnhofs war es, unerwünschtes Verhalten auszuschließen, aber den öffentlichen Charakter des Bahnhofs beizubehalten (Geisthövel, Knoch 2005). Niemand soll ausgesprochen diskriminiert werden, aber mittels Hausordnung und Überwachungskameras wird der Raum kontrolliert und mittels Sicherheitspersonal deutlich gemacht, welche Bevölkerungsgruppen unerwünscht sind (Geisthövel, Knoch 2005).

¹ Allgemeine Personenbezeichnungen verwende ich aus Gründen der geschlechtergerechten Sprache sowie der Lesbarkeit in weiblicher Form ohne damit die Bezeichnung männlicher Personen auszuschließen.

Das Radioballett sollte auf diese Inszenierung des öffentlichen Raumes ebenfalls in Form einer Inszenierung hinweisen. Auf die aus dem Bahnhof vertriebenen Menschen verwiesen die Gesten, die die Teilnehmerinnen im Raum verstreut ausführten. Für Außenstehende war nicht erkennbar, was da vor sich ging, aber sehr wohl, dass da etwas vor sich ging. Die Irritation, die dabei entstand, war eine der Wirkungen des Radioballetts. Die Aktion war aber nicht nur eine Protestaktion, um auf verdrängte Seiten des Kapitalismus hinzuweisen, es war gleichzeitig eine Aktion, die Freies Radio und seine Möglichkeiten in der Öffentlichkeit sichtbar machte. Initiiert wurde das Radioballett von Ligna, einer Gruppe von drei Medienkünstlern und -theoretikern, namens Torsten Michaelsen, Ole Frahm und Michael Hüners. Sie konzeptionierten und gestalteten das Radioballett als eine neue Form Freies Radio zu nutzen.

Ich untersuche das Radioballett als ein Beispiel dafür, wie Wissensproduktion außerhalb von Bildungsinstitutionen, wie Universitäten oder Schulen, stattfindet. Wissensproduktion ist ein sozialer Prozess, der, wie ich zeigen werde, mit dem Sender-Empfänger-Modell nicht adäquat beschrieben werden kann. Bruno Latour bietet dafür geeignete Begriffe und die Methode der experimentellen Metaphysik.

Bruno Latour beschäftigt sich mit Wissenschaftsforschung. Mit dem Wissensbegriff, den er entwirft, ist es möglich, auch Wissensformen außerhalb der Wissenschaft, wie z.B. Wissen in der Kunst, zu erfassen. So gelang es mir, mit seinen Begriffen das im Radioballett produzierte Wissen darzustellen und zu beschreiben. Wissenschaft wird von Bruno Latour als Kreislauf beschrieben. In diesem Kreislauf bedingen sich unterschiedliche Prozesse gegenseitig. Wissen wird so als vernetztes Phänomen deutlich.

Bruno Latour gilt als einer der Hauptbegründer der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). Im Zuge seiner Forschungen untersucht er, wie Wissen entsteht und welche *Akteure* daran beteiligt sind. Er folgt dabei akribisch Schritt für Schritt Wissenschaftlerinnen im Labor und gegebenenfalls auch im Regenwald (Latour

2000). Sein Thema ist der Zusammenhang zwischen Wissen und Wirklichkeit, wodurch seine Arbeit metaphysischen Gehalt bekommt. Latour folgt dabei seinem eigenen philosophischen und methodischen Ansatz, der es ihm erlaubt die Subjekt-Objekt-Dichotomie zu überwinden und Dinge und Menschen als gleichberechtigte *Akteure* zu betrachten.

Mit vorliegender Arbeit stelle ich die Grundbegriffe zu Latours Wissenschaftstheorie vor und wende sie auf das Beispiel Radioballett an. Damit beschreibe ich das Radioballett als Beispiel für Wissensproduktion.

Da ich auf Latours Begriffe aufbaue, stelle ich zunächst im ersten Kapitel die Grundlagen seiner Theorie vor. Dazu kläre ich zunächst, inwiefern seine Ideen auch außerhalb der Soziologie für die Philosophie Bedeutung haben. Seinen philosophischen Ausgangspunkt setzt er mit dem Begriff der „Übereinkunft der Moderne“ (Latour 2000). Diesen erläutere ich in einem weiteren Schritt, um im dritten Abschnitt die Grundlagen der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und daran anschließend den zentralen Begriff des *Akteurs* darzustellen.

Im zweiten Kapitel wende ich mich dem Begriff des Wissens bei Latour zu. Nach einer allgemeinen Begriffsfassung von Wissen, folgt im zweiten Abschnitt die Erläuterung der „zirkulierenden Referenz“ (Latour 2000), mit der Latour seine Auffassung des Zusammenhangs von Wissen und Wirklichkeit deutlich macht. Anschließend erläutere ich im dritten Abschnitt den für die Entstehung von Wissen maßgeblichen „Kreislauf der Wissenschaften“ (Latour 2000). Das Experiment ist ein wichtiger Bestandteil der Wissensproduktion, weshalb ich darauf näher im letzten Abschnitt des Kapitels eingehe.

Thema des dritten Kapitels ist das Radioballett. Ich beschreibe zunächst seinen Ablauf, um in den weiteren Abschnitten auf seine zentralen Elemente einzugehen: sein Potential für das Freie Radio, den Bahnhof als spezifischen Ort, mit dem sich das Radioballett auseinandersetzt und die Rolle der Gestik im Radioballett. Im letzten Abschnitt des dritten Kapitels beschreibe ich das Radioballett als

Beispiel für den Kreislauf der Wissenschaften und wende so direkt Latours Begriff an.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Wissensproduktion im Radioballett. Ich beschreibe das Radioballett als Experiment und daran anschließend die verschiedenen *Akteure*, die dabei zum Vorschein kommen. Abschließend stelle ich im letzten Abschnitt fest, welches Wissen im Radioballett produziert wird.

1. *Metaphysik bei Bruno Latour*

1.1. Ein Soziologe als Philosoph

„Though Latour's career has unfolded largely in the social sciences, his origins lie in a rigorous traditional education in philosophy marked by a strongly Jesuit flavour. His choice of topics, his wit, and his literary style are those of a contemporary, yet his works are a contribution to disputes over metaphysics traceable to ancient Greece.“ (Harman 2009: S. 5)

Bruno Latour ist Soziologe und beschäftigt sich mit Wissenschaftsforschung. Sein Ziel ist es, herauszufinden, durch welchen Prozess und mit welchen Schritten sich ein wissenschaftlicher Fakt als solcher etabliert. Seine Arbeit, die er vor allem praxisbezogen sieht, führte ihn schnell zu philosophischen Fragestellungen. Um diese zu bearbeiten, führt Latour ein eigenes Vokabular ein, dessen Grundbegriffe sich auch in der ANT – der Akteur-Netzwerk-Theorie – wiederfinden, als deren Mitbegründer Latour gilt und mit deren Bezeichnung bereits die beiden wichtigsten Begriffe benannt sind: die Erklärung der Welt als ein Netzwerk und die Bezeichnung aller Wesen und Dinge in der Welt als Akteure, d.h. handelnde Wesen.

Um den Begriff des Wissens bei Latour zu untersuchen, ist es notwendig, seine metaphysischen Überlegungen – wie die Welt aufgebaut ist und wer in ihr handelt – zu verstehen. In diesem ersten Teil der Arbeit wird es um genau diese Grundlagen gehen.

Zunächst stellt sich die Frage, wie ein Soziologe dazu kommt, Metaphysik zu betreiben. Diese philosophische Grunddisziplin, die sich mit zentralen Problemen der theoretischen Philosophie befasst, wie etwa der Wirklichkeit, letzten Ursa-

chen oder dem Sein, gilt nicht als Thema einer Soziologie, die sich vornehmlich mit dem Zusammenleben der Menschen befassen sollte.

Graham Harman beschreibt Latour in seinem Buch „Prince of Networks - Bruno Latour and Metaphysics“ (Harman 2009) als eine zentrale Figur mit einem eigenen Zugang zur gegenwärtigen Philosophie. Er beginnt sein Buch mit den Worten:

„This book is the first to consider Bruno Latour as a key figure in metaphysics – a title he has sought, but rarely received. Latour has long been prominent in the fields of sociology and anthropology, yet the philosophical basis of his work remains little known.“ (Harman 2009: S. 5)

Latour sieht sich selbst als „empirical philosopher“, „as someone, who tries to get at classical philosophical questions through the methods of fieldwork and case studies“ (Don, Evan 2003: S. 15). Er versucht, philosophische Grundfragen der Metaphysik mit für die Philosophie ungewöhnlichen Methoden, wie Feldforschung und Fallstudien, zu beantworten. Die Grundfragen der Wissenschaftsforschung – Wie entstehen Fakten und worauf gründet sich unser Wissen? – stellen dabei für ihn den Weg dar, um zu Aussagen über metaphysische Grundfragen zur Beschaffenheit der Welt zu gelangen. Dabei liegt Latours Fokus auf der Praxis. Indem er die Entstehung wissenschaftlicher Praxis im Labor untersucht, stellt er fest, wie das Wissen darüber – wissenschaftliche Fakten – entstehen, bzw. produziert werden. Seine Methode nennt er *experimentelle Metaphysik*.

„When I interview scientists, I consider that they are doing as much metaphysics as if I was reading the Monadology. In both cases they are concerned with how the world is built.“ (Don, Evan 2003: S. 18)

Metaphysik beschäftigt sich damit, wie die Welt funktioniert. Bei Latour ist die Metaphysik nicht mehr ausschließlich Aufgabe der Philosophie und des Denkens. Für ihn stellt sie sich nicht als Metaaufgabe, die von einer einzigen Wissenschaft umfassend abhandelt werden kann, denn alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaften befassen sich letztlich mit Metaphysik. Sie alle fragen nach der Beschaffenheit der Welt, aber jede setzt dabei ihre speziellen Methoden ein.

Für die Philosophie sieht Latour die objektorientierte Philosophie als richtungsweisend an. In der Philosophiegeschichte wurde die Welt aufgeteilt in eine Objektwelt (die Natur) und die Subjektwelt (Denken und Gesellschaft). Latour nennt das die *Übereinkunft der Moderne* und kritisiert, dass diese beiden Welten als unabhängig voneinander gelten und mit unterschiedlichen Methoden untersucht werden sollen. Für die Welt des Denkens und des Geistes, also die Subjektwelt, waren Philosophie und Geisteswissenschaften zuständig. Mit der Objektwelt dagegen sollten sich die Naturwissenschaften befassen. Für Latour gibt es nur eine Welt, in der alles miteinander in Verbindung steht und in der es keinen Sinn macht, für menschliche Wesen und objektive Dinge gesonderte Wissenschaften zu betreiben, die miteinander nichts zu tun haben sollen. Es ist ihm nicht schlüssig, warum sich nicht Philosophie ebenso mit den Objekten befassen sollte wie die Naturwissenschaften. Wenn die Philosophie eine Metaphysik entwerfen soll, muss sie sich mit den Dingen in der Welt auseinandersetzen: „Latour always insists that we cannot philosophize from raw first principles but must follow objects in action and describe what we see.“ (Harman 2009: S. 14).

Metaphysik beruht für Latour auf Beobachtung und auf Experimenten. Die Welt ist für ihn nicht objektiv feststehend, sondern etwas, das sich selbst konstituiert. Durch Beobachtungen und Experimente können wir daran Anteil nehmen, aber nicht indem der Welt Kategorien zugeschrieben werden:

“I believe that to do metaphysics experimentally, one should not define the actors of the world in advance. It is the job of metaphysicians to monitor the experiment in which the world makes itself.” (Don, Evan 2003: S. 22)

Bruno Latour ist also kein Philosoph, der rein aus dem Denken heraus ein philosophisches Erkenntnisssystem entwirft. Seine metaphysischen Überlegungen ergeben sich aus Beschreibungen und Beobachtungen und sind daher nicht unumstritten. Er versucht, mit soziologischen Methoden philosophische Grundfragen zu klären. Welches seine Antworten sind, möchte ich in den nächsten Abschnitten erläutern. Zunächst möchte ich anhand der *Übereinkunft der Moderne* (Latour 2000) klären, welchen Ausgangspunkt Latour seiner Argumentation setzt.

Seine Auffassungen haben wesentlichen Niederschlag in der ANT gefunden, auf die ich weiterhin eingehen werde, um schließlich den zentralen Begriff des *Akteurs* genauer zu behandeln. Latours Metaphysik bietet die Grundlage für seine Auffassungen zu Wissen und Wissensproduktion, mit denen ich mich im zweiten Kapitel beschäftigen werde.

1.2. Die Übereinkunft der Moderne

Der Ausgangspunkt von Latours objektorientierter Philosophie ist in der *Übereinkunft der Moderne* (Latour 2000) zu sehen. Diese *Übereinkunft* ist deshalb für Latour so wichtig, weil sie für ihn das zu überwindende philosophische System darstellt. Seine Ursprünge sieht er bereits bei Platon im Gorgias (Latour 2000, z.B. S. 19ff), bzw. im Höhlengleichnis in Platons Politeia (Latour 2001, z.B. S. 22 ff). Demnach ist die Welt in voneinander unabhängige Bereiche eingeteilt, Natur und Geist, Gott und Gesellschaft. Keiner dieser Bereiche darf laut dieser *Übereinkunft* mit einem der anderen Bereiche vermischt werden. Demnach dürfen Naturwissenschaften keine Aussagen über Moral und Politik machen, ebenso haben naturwissenschaftliche Aspekte keinen Platz in soziologischen oder philosophischen Untersuchungen. Die *Übereinkunft der Moderne* sei, laut Latour, zu überwinden und die Nicht-Moderne, in der es diese unüberwindlichen Dichotomien nicht gibt, sei zu erfinden.

Statt zwischen Natur und Geist zu unterscheiden, sollen sich die Wissenschaften in ihren Methoden unterscheiden und zusammen in einem *Kollektiv* an ihren Aufgaben arbeiten statt unnötig in einem *Wissenschaftskrieg* zu kämpfen. Der *Wissenschaftskrieg* ist Ausdruck für die in die Krise geratenen Wissenschaften (Laufenberg 2011: S. 47), für die Latour einen Ausweg gefunden zu haben glaubt. In diesen *Wissenschaftskrieg*, dessen Beginn Arno Bammé auf 1995 datiert (Bammé 2004), wurde Bruno Latour als Vertreter des epistemischen Relativismus verstrickt. Es ging dabei vor allem um Streitpunkte zwischen universitärer und postuniversitärer Wissenschaft, die sich auf einen Methodenstreit zwischen Rea-

lismus und Relativismus und allgemein zwischen Natur- und Sozialwissenschaften gründeten, die bereits eine längere Geschichte hatten.

Der Hauptstreitpunkt besteht im Bezug zwischen Wahrheit und Aussage. Behauptet der Realismus, dass im Falle von Wissen ein wahrer Bezug zwischen Aussage und Welt herrscht, dass also die Wirklichkeit objektiv erkennbar ist, betont dagegen der Relativismus, mit der wichtigsten Strömung des Sozialkonstruktivismus, dass jedes Wissen (sozial) bedingt ist, demnach Wahrheit immer nur relativ sein kann.

Latour wird als epistemischer Relativist (Bammé 2004) bezeichnet, weil bei ihm Wissen ebenfalls bedingt ist, allerdings nicht sozial konstruiert (siehe Kap. 2.). Sowohl Realismus als auch Sozialkonstruktivismus bauen ihre Theorien auf Grundunterscheidungen, v.a. der Subjekt-Objekt-Dichotomie, auf, die laut Latour keine adäquate Basis für metaphysische Erklärungen bieten.

Bogusz/Sørensen stellen in ihrer Einleitung zu „Naturalismus|Konstruktivismus – Zur Produktivität einer Dichotomie“ eine Übersicht auf, in der dichotome Referenzpunkte naturalistischer und konstruktivistischer Konzepte aufgelistet werden (Bogusz, Sørensen 2011: S. 9).

Anhand dieser Liste wird deutlich, wie sehr sich Realismus und Relativismus (im Beispiel Naturalismus und Konstruktivismus als Unterarten) aneinander orientieren, indem die dichotomen Referenzpunkte aneinander ausgerichtet werden. Als Grundunterscheidung kann man Objekt und Subjekt als allgemeinste Formen erkennen.

Naturalismus	Konstruktivismus
Natur	Kultur
Messen	Verstehen
Wissen	Erfahrung
Determinierung	Kontextualisierung
Quantifizierung	Qualifizierung
Objekt	Subjekt
Universalität	Partikularität
Evidenz	Reflexion
Bild	Text
Deduktion	Induktion
Positivismus	Relativismus
Form	Sinn
Ding	Diskurs

Tabelle 1: Dichotome Referenzpunkte

Der Naturalismus bezieht sich vor allem auf objektive Grundsätze wie empirische Evidenz (Anspruch ist eine reine, klar umgrenzte Wissenschaft, die sich auf unumstößliche Wahrheiten gründet) und ist auf die Erkennbarkeit des Objekts ausgerichtet. Dagegen zielt der Konstruktivismus auf das erkennende Subjekt, das sich stets in einem sozialen Kontext befindet und Einflüssen wie Kultur und Diskurs ausgesetzt ist. Objektive Wahrheit kann so nur als Konsens sozial hergestellt werden. Während der Hauptvorwurf an den Naturalismus positivistischer Reduktionismus lautet, wird dem Konstruktivismus häufig ein radikaler Antideterminismus vorgeworfen (Bogusz, Sørensen 2011: S. 9).

Die Frage nach dem wirklichen Bezug zwischen Aussage und Wahrheit steht für die Frage nach der Erkenntnis der Wirklichkeit und ist eine der Grundfragen der Philosophie. Die Suche nach der richtigen Methode für diese Frage hat offensichtlich nicht nur die Philosophie, sondern die Geistes- und Sozialwissenschaften überhaupt, in eine Krise gebracht (Laufenberg 2011: S. 47). Laufenberg macht einen Kompetenzstreit für diese Krise verantwortlich, die bei Bruno Latour als *Krieg der Wissenschaften* (s.o.) der Auslöser für seine metaphysischen Überlegungen in „Die Hoffnung der Pandora“ (Latour 2000) war.

Die Begriffe *Natur*, *Kultur* und *Gesellschaft* liegen den drei wissenschaftlichen Fächergruppen der Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften und ihrer disziplinären Aufteilung zugrunde (Laufenberg 2011: S. 47). Latour stellt nicht nur die Grundlagen für diese Aufteilung in Frage, sie scheint auch zunehmend zu verschwimmen. Es kommt zu einer dynamischen Rekonfiguration (Bogusz, Sørensen 2011: S. 16) dieser Bereiche. Die Natur-, Sozial- und Kulturwissenschaften vermischen sich und folgende Effekte sind festzustellen (Bogusz, Sørensen 2011: S. 11):

- die Ökonomisierung der Kulturproduktion
- die Sozialisierung des Managements
- die Kulturalisierung der Personalführung
- die Verwissenschaftlichung des Sozialwesens
(z.B. Evaluierung, medizinische Prävention)

-die Zunahme philosophisch-ethischer Deutungsansprüche innerhalb der Biotechnologien oder den Neurowissenschaften

Die Existenz einer zentralen epistemologischen Gewissheit, die einherging mit Konzipierungen von Struktur und Handeln, Sinn und Interpretationen und auf traditionellen Gegenüberstellungen von Subjekt und Objekt, Natur, Technologie und Gesellschaft beruht, wird zunehmend problematisiert und stellt die disziplinäre Eigenständigkeit und arbeitsteilige Forschungsausrichtung der drei großen wissenschaftlichen Fächergruppen Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften in Frage (Laufenberg 2011: S. 47). Latour formuliert diesen Prozess an einem Beispiel:

„Das Ozonloch ist zu sozial und narrativ, um wirklich Natur zu sein, die Strategie von Firmen und Staatschefs zu sehr angewiesen auf chemische Reaktionen, um allein auf Macht und Interessen reduziert werden zu können, der Diskurs der Ökosphäre zu real und sozial, um ganz in Bedeutungseffekten aufgehen zu können.“ (Latour 1995: S. 14)

Die Aufteilung der Welt in epistemische Grundbegriffe, wie es der *Übereinkunft der Moderne* entspricht, funktioniert scheinbar nicht (mehr). Den Grund dafür sieht Latour in der Subjekt-Objekt-Dichotomie. Seit Beginn der Moderne sei es der Versuch der Philosophen gewesen, die Subjekt-Objekt-Dichotomie zu überwinden. Laut Latour ist es jedoch nicht möglich, diese zu überwinden, denn sie sei „geradezu dafür gemacht *nicht* überwunden werden zu können“ (Latour 2000: S. 17). Er sieht Subjekt und Objekt als polemische Entitäten und schlägt vor, sie durch das Begriffspaar menschlich-nichtmenschlich zu ersetzen. Wobei es ihm nicht nur um eine Ersetzung der Begriffe, sondern um ein Umgehen der Subjekt-Objekt-Dichotomie und ihrer Auswirkungen geht:

„Das Ziel des Spiels besteht nicht darin, Subjektivität auf Dinge zu übertragen oder Menschen als Objekte zu behandeln oder Maschinen als soziale Akteure zu betrachten, sondern die Subjekt-Objekt-Dichotomie ganz zu umgehen und stattdessen von der Verflechtung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen auszugehen.“ (Latour 2000: S. 236f)

Die *Übereinkunft der Moderne* zu überwinden und dadurch eine *Nicht-Moderne* zu erreichen, ist das Ziel Bruno Latours, das er mit der Weiterentwicklung der *Akteur-Netzwerk-Theorie* anstrebt. Es geht ihm darum, den Raum, der durch die Vermeidung der Subjekt-Objekt-Dichotomie frei wird, zu nutzen, indem er auf das *Kollektiv* der menschlichen und nichtmenschlichen Wesen verweist. Dieses *Kollektiv*, das die *Akteur-Netzwerk-Theorie* beschreibt, ist nicht beschränkt auf den sozialen Bereich der Gesellschaft. Die ANT erhebt den Anspruch, die Welt als Netzwerk von *Akteuren* zu erklären, in dem alle Entitäten ihren spezifischen Platz haben, ohne dass es abgegrenzte ontologische Bereiche, wie Natur und Gesellschaft, gibt, die unabhängig voneinander existieren. Subjekte und Objekte stehen als *Akteure* nicht einander gegenüber, sondern auf der gleichen ontologischen Stufe: sie agieren miteinander und nebeneinander. Statt epistemischen Bereichen zugeordnet zu werden, sind sie in weltkonstituierenden *Netzwerken* verknüpft. *Nichtmenschliche Akteure* sind dabei ebenso aktiv beteiligt wie *menschliche Akteure*. Die ANT liefert damit eine Möglichkeit, die Beschaffenheit der Welt zu erklären, ohne auf die Subjekt-Objekt-Dichotomie zurückgreifen zu müssen.

1.3. Die Akteur-Netzwerk-Theorie

„Nothing can be reduced to anything else, nothing can be deduced from anything else, everything may be allied to everything else.“ (Latour 1988: S. 163)

Bruno Latour gilt neben Michel Callon und John Law als Begründer der *Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)*, einer Sozialtheorie, die seit den 1980er Jahren zunehmend an Bedeutung gewinnt, vor allem auch über das ursprüngliche Gebiet der Wissenschafts- und Technikforschung hinaus. Die Theorie steht für ein neues transdisziplinäres Paradigma, das sich vor allem insofern von anderen Sozialtheorien abhebt, als es das Soziale nicht auf Menschen beschränkt, sondern als Verknüpfung interpretiert. Diese Verknüpfungen sind Grundlage für ein Netzwerk, in dem nicht nur Menschen Handlungsträger (Latour: *Akteure*) sind. Das Soziale

wird erweitert, indem auch physische und technische Bezüge Teil vom Netzwerk werden. Bruno Latour nennt dieses Netzwerk *Kollektiv*. Dieses *Kollektiv* ist nicht nur eine Versammlung von Menschen, sondern auch von Dingen: den nicht-menschlichen Wesen. Georg Kneer bezeichnet diese Auffassung als *Entgrenzung des Sozialen*:

„Seine Originalität verdankt der Ansatz einer Theoriestrategie der Entgrenzung des Sozialen: Gesellschaft, Natur und Technik gelten nicht länger als getrennte Einheiten, vielmehr werden neben Menschen auch natürliche und artifizielle Objekte, Pflanzen und Tiere als Teil der Sozialwelt begriffen.“ (Kneer 2009: S. 19)

Das *Kollektiv* versammelt damit neben Menschen auch Objekte, die ihren passiven Status dadurch verlieren. *Gesellschaft* im ursprünglichen Sinne beschreibt hingegen eine Versammlung von handelnden Menschen und steht für die künstliche Aufteilung der Dinge in Natur und Gesellschaft (Latour 2001).

„Im neuen Paradigma ersetzen wir das ausgediente Wort ‚Gesellschaft‘ durch den Begriff Kollektiv – worunter wir den Austausch menschlicher und nicht-menschlicher Eigenschaften innerhalb einer ‚Körperschaft‘ verstehen.“ (Latour 2000: S. 236)

Ähnlich wie bei der Subjekt-Objekt-Dichotomie will Latour den Begriff der Gesellschaft nicht einfach austauschen gegen den Begriff des *Kollektivs*. Er will den Raum des Sozialen um die Welt der Dinge erweitern. Den Dingen wird außerdem Handlungskraft zugewiesen, sie werden zu *Akteuren* im Netzwerk und stehen miteinander, ebenso wie mit den Menschen, in Verbindung. Das führt dazu, dass wir unsere Welt mit *Hybridwesen* teilen, technische Artefakte und Erfindungen, denen wir menschliche Eigenschaften gegeben haben. Sie entstehen aus den Verbindungen von Menschen und Dingen. Der Bahnhof ist ein solches Hybridwesen, er vereint die Bedürfnisse von Mensch und Maschine und regelt den Übergang, wie ich in Kapitel 3.3 näher ausführen werde.

Latour möchte die Bedeutung und den Einfluss betonen, den (im weitesten Sinne) technische Gegenstände in unserer Welt haben. Es gibt zahllose Beispiele,

in denen v.a. technische Geräte menschliche Aufgaben übernehmen. Abgesehen vom Computer, der eine Vielzahl menschlicher Funktionen versammelt, stellt bereits ein automatischer Türschließer ein solches Hybridwesen dar, wie Bruno Latour unter dem Pseudonym Jim Johnson ausführt (Johnson 2006).

Latour versteht unter einem Hybridwesen den beiderseitigen Austausch von Eigenschaften zwischen Mensch und Objekt. Wir orientieren ebenso unsere Handlungen an Gegenständen, wie wir den Gegenständen Aufgaben übertragen. Der Türschließer im Beispiel übernimmt die Aufgabe des Portiers, er schließt zuverlässig die Tür, aber er wünscht weder Guten Tag, noch steht er für Auskünfte zur Verfügung. Und wir erwarten auch keinen Gruß von einem technischen Gerät, wohl aber von einem Portier. Wir passen unsere Erwartungen und unser Verhalten der Funktionalität von Gegenständen an.

Laut Latour bevölkern die Hybridwesen unsere Welt und gestalten sie wesentlich mit. In diesem Sinne gehören sie auch zum *Kollektiv*, der Versammlung aller *Akteure*. Der Begriff *Kollektiv* beschreibt in diesem Zusammenhang das Zusammenleben von Mensch und Technik.

„Nicht Wissenschaft und Technik bestimmen den Menschen und die Gesellschaft, sondern der Mensch konstruiert Maschinen nach seinem eigenen Vorbild. Jedes technische Artefakt, von einfachen Werkzeugen bis hin zu Supercomputern, besitzt nicht nur von seiner Entstehungsgeschichte her, sondern in seiner Organisation und seinem Operieren in irgendeiner Form menschliche und soziale Eigenschaften.“ (Belliger 2006: S. 15)

Dabei sollte die ANT nicht als Technikdeterminismus aufgefasst werden, der einen bestimmenden Einfluss der Technik auf die Gesellschaft postuliert. Im Rahmen des Technikdeterminismus ist es die Technik, die die Gesellschaft formt. Die ANT bezieht die Technik als zentrales Thema ein, ohne einem Determinismus zu folgen. Technische Artefakte sind ebenso weltgestaltend wie menschliche *Akteure*. Wissenschaft und Technik werden mit sozialen Faktoren verknüpft, wobei die Eigenschaft sozial, im Sinne von verbindend, nun auch nichtmenschlichen *Ak-*

teuren zukommt. Es findet permanent Interaktion zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Wesen statt.

Der ANT geht es darum aufzuspüren, wo Begriffe wie *Natur*, *Gesellschaft*, *Subjekt* und *Objekt* als unhinterfragte Voraussetzungen der Theoriebildung dienen und Forschungsstrategien bestimmen. An diesen Stellen möchte die ANT ansetzen und neue Begriffe und Methoden anbieten (Belliger 2006).

Ziel ist es dabei, ein Forschungsprogramm, das auf der Suche nach Fakten der jeweiligen Wissenschaft nicht relevante Faktoren zu bereinigen sucht, zu umgehen. In „Die Hoffnung der Pandora“ schildert Latour ein Beispiel des Atomphysikers Frédéric Joliot (Latour 2000). In diesem Beispiel beleuchtet er neben politischen Verhältnissen und internationalem Zeitgeschehen auch andere soziale Faktoren, die die Forschungsergebnisse Joliots ermöglichten. Latours Geschichte der ersten atomaren Kettenreaktion fällt in die Zeit des Zweiten Weltkriegs und es spielen nicht nur Neutronen, Uranoxyd und das Deuterium-Atom sowie Joliots Mitarbeiter Hans Halban und Lew Kowarski eine Rolle, sondern auch juristische Verträge mit einer belgischen Bergwerksgesellschaft, ein ungarischer Emigrant, welcher nazifeindliche Forscher zu Selbstzensur verpflichten möchte, forschungsgelderbewilligende Regierungen in Deutschland, England und der Sowjetunion, ein norwegischer Industriebetrieb, der damalige Rüstungsminister Frankreichs Raoul Dautry, sowie der französische Geheimdienst (Latour 2000: S. 97ff).

Latour möchte mit diesem Beispiel zeigen, dass gemäß der *Übereinkunft der Moderne* diese eine Geschichte in zwei wissenschaftliche Geschichten unterteilt würde: die eine wäre die historische Geschichte Frankreichs, die andere die Wissenschaftsgeschichte Frankreichs, jeweils in den Jahren 1939-1941. Während die eine sich auf reine Politik beziehen würde, wäre die andere mit reiner Wissenschaft befasst. Latour wendet sich gegen diese Aufteilung, die aus einer Geschichte zwei Fragmente macht, die jeweils für sich allein nicht mehr verständlich sind. Darüber hinaus kritisiert er, dass eine Zuordnung zu reiner Politik oder rei-

ner Wissenschaft nicht für alle *Akteure* dieser Geschichte möglich ist. Je nach Erzählerin würden nicht genau zuzuordnende Fakten als Kontext aus einer Grauzone in die eine oder andere Geschichte Einzug halten.

Ziel der *Wissenschaftsforschung*, wie Latour seine Arbeit nennt, sei aber, den Verknüpfungen der *Akteure* zu folgen und das Verhalten und die Verhandlungen der *Akteure* ohne Zuordnung zu reiner Politik oder reiner Naturwissenschaft zu beschreiben. Dabei geht es ihm nicht darum, soziale Erklärungen wissenschaftlicher Fakten zu liefern.

„Die Wissenschaft verstehen heißt, mit Joliot (und Weart) dieses komplexe Geflecht von Verknüpfungen zu begreifen, ohne sich im vorhinein einen gegebenen Zustand der Gesellschaft oder der Wissenschaft vorzustellen.“ (Latour 2000: S. 108)

Die wissenschaftlichen Fakten darzustellen heißt für Latour nicht, sie von wissenschaftsfremden Faktoren zu bereinigen, sondern im Gegenteil. Ein Gegenstand sollte so umfassend wie möglich in seiner Vielschichtigkeit beschrieben werden. Die Realität der Dinge zeigt sich erst in der Menge der Verbindungen, nicht in der Besonderheit einer Referenz. Für Latour gibt es nicht eine einfache Wort–Ding–Referenz, die Wahrheit ausdrückt. Er zweifelt nicht an, dass Worte durchaus einen Bezug zur Welt haben, aber Aufgabe der Wissenschaft sei nicht das wahrhaftige Sprechen, sondern das Erfassen der Wirklichkeit.

Die Realität der Dinge liegt nicht in ihrer Essenz oder Substanz, sondern zeigt sich am spezifischen Platz, den ein Objekt in der Welt einnimmt, und in den spezifischen Kombinationen mit anderen Wesen in einem bestimmten Moment. Vergleichbar mit Heraklits „Panta rhei“ passiert auch für Latour alles nur einmal an einem Ort. Die Welt ist für Latour der Ort der Immanenz.

Gibt es keine unveränderlichen, feststehenden Dinge-an-sich, gewinnen die Dinge eine Geschichtlichkeit. So setzt Latour in „Die Hoffnung der Pandora“ das Ziel, die nichtmenschlichen Wesen von einer Politik der Objektivität und die Menschen von einer Politik der Subjektivierungen zu befreien (Latour 2000: S.

34f). Das starre System von sich gegenseitig verstärkendem Naturalismus und Relativismus (siehe Kap. 1.2.) wird in der ANT ersetzt durch ein dynamisches System eines sich stets verändernden und nicht festlegbaren Netzwerks.

„Die Akteur-Netzwerk-Theorie ist ein fraktales Modell, denn Netzwerke bestehen aus Akteuren, die sich selbst aus heterogenen Elementen zusammensetzen, d.h. Netzwerke sind. Es gibt keine einfachen Letztelemente – weder auf der Seite des Sozialen noch auf der Seite der Natur und der Materie. Wirklichkeit ist hybrid.“ (Belliger 2006: S. 43)

In der ANT steht die Welt nicht fest, sondern manifestiert sich ständig neu durch die Verbindungen, die *Akteure* miteinander eingehen.

„There is no difference between the ‘real’ and the ‘un-real’, the ‘real’ and the ‘possible’, the ‘real’ and the ‘imaginary’. Rather there are all the differences experienced between those that resist for long and those that do not, those that resist courageously and those that do not, those that know how to ally or isolate themselves and those that do not.“ (Latour 1988: S. 159)

Die ANT beschreibt die Welt als Momentaufnahme eines sich stets verändernden Netzwerkes, in dem *Akteure* ihre Kräfte entfalten. Es wird deutlich, dass in einer sich stets verändernden, dynamischen Welt nichts Feststehendes, Unveränderliches existieren kann. Entscheidend für die Konzeption der Welt ist für Latour die Interaktion der *Akteure*. Bevor ich auf seinen Begriff vom Wissen eingehe, werde ich deshalb den zentralen Begriff des *Akteurs* näher erläutern. Durch seine Erfassung von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen, erlaubt der Begriff des *Akteurs* eine Vermeidung der Subjekt-Objekt-Dichotomie und damit der Aufteilung der Welt in aktiv erkennende Subjekte und passiv erkannt werdende Objekte. Wissen macht dann nicht mehr Aussagen über die „Welt da draußen“ (Latour 2000), sondern befasst sich direkt mit den Dingen.

1.4. Akteure

„Das, was Bruno Latour die ‚Verfassung der Moderne‘ (Latour, 1998, S. 22) bzw. die ‚Übereinkunft der Moderne‘ (Latour, 2000, S. 23) nennt, die Aufteilung der Welt in isolierte Bereiche von Natur, Kultur, Psyche und Gott, ist unter der Last der ‚Quasi-Objekte‘ oder ‚Hybriden‘ zusammengebrochen.“ (Belliger 2006: S. 16)

Die Grundidee von Latours philosophischen Überlegungen beruht auf der Annahme, dass die Welt von *Akteuren* gemacht ist. Das Ungewöhnliche seiner Idee besteht darin, dass diese *Akteure* nicht nur Menschen sind, sondern auch nicht-menschlich sein können. Er zieht keine Trennung zwischen Natur und Gesellschaft, Objekten und Subjekten, sondern sein Ansatz ist es gerade, diese Trennung, die aus Abstraktionen besteht, zu vermeiden. Ein Ding ist ein *Akteur*, sobald es einen Effekt auf etwas anderes hat. Laut Latour passiert alles nur einmal an einem Ort. Deshalb definiert er den *Akteur* auch als Ereignis, als ein Event.

Wie Graham Harman ausführt, stehen bei Latour alle Dinge auf der gleichen ontologischen Ebene: Ein Atom ist ebenso real wie die Deutsche Bank oder die Winterolympiade 1976, auch wenn es das eine viel länger gibt. Latour beendet damit die klassische Unterscheidung zwischen natürlicher Substanz und künstlich Hergestelltem. Für ihn ist, ebenso wie für Aristoteles, nur Seiendes real, allerdings gibt es für Latour keine Hierarchie zwischen Substanz und Eigenschaften. Jedes Ding ist charakterisiert von allen seinen Eigenschaften und so konkret, dass es nicht davon abstrahiert werden kann (Harman 2009: S. 14).

Die Substanz macht laut Aristoteles den inneren Kern aus: das, was übrig bleibt, wenn alle Zuschreibungen und hinzukommenden Eigenschaften wegfallen. Das, was nicht wegfallen kann, ist die Substanz eines Gegenstandes. Für Aristoteles ist die Substanz seinsbestimmend und Ausdruck der Natur:

„Indem wir nun die Prinzipien und höchsten Ursachen suchen, ist offenbar, dass diese notwendig Ursachen einer gewissen Natur an sich sein müssen.“ (Aristoteles, Bonitz (Übers.) et al. 1989: Met. IV 1, 1003 a27f)

Bei Latour dagegen ist jedes Ding charakterisiert von seinen Eigenschaften, erst diese machen das Ding zu dem, was es ist. Für ihn liegt Realität nicht in der Substanz oder einer Essenz, sondern in dem spezifischem Platz in der Welt, den ein Ding einnimmt, und in den spezifischen Kombinationen in einem bestimmten Moment, die ein Ding mit anderen Wesen eingeht.

Latour möchte die Dinge befreien, sie „sind mehr als Dinge an sich“ (Latour 2001: S. 98). Sie sind weder Objekte, noch Tatsachen. Sie erscheinen „als Entitäten und bringen jene zum Sprechen, die sich um sie herumscharen und miteinander über sie reden“ (Latour 2001: S. 98). Latour lenkt das Augenmerk auf die Verbindungen, die die *Akteure* untereinander eingehen. Diese Verbindungen machen die *Akteure* erst definierbar und beobachtbar. Und diese Verbindungen sind es auch, die den menschlichen und nichtmenschlichen Wesen als Handlung angerechnet werden. *Akteure* handeln, indem sie Verbindungen eingehen: „Handeln ist nicht das Vermögen von Menschen, sondern das Vermögen einer Verbindung von Aktanten“ (Latour 2006c: S. 490).

Damit entgrenzt Latour auch die Handlungsfähigkeit. Sie ist nicht mehr nur auf Subjekte – menschliche Personen – beschränkt, sondern sie wird auf den gesamten Gegenstandsbereich erweitert. Es gibt im Sinne Latours nichts, das nicht handeln könnte, indem es Verbindungen mit anderen eingeht.

„Handlungsfähigkeit wird nicht allein menschlichen Personen, sondern auch naturalen und technischen Gegenständen, pflanzlichen und tierischen Lebewesen zugesprochen. Mit der Generalisierung der Akteurskonzeption verliert der klassische Gesellschaftsbegriff der Soziologie seine Funktion.“ (Kneer 2009: S. 20)

Gleichzeitig ist Handeln auch nicht mehr zielgerichtet und intentional, sondern beschreibt ein In-Aktion-treten der *Akteure* oder eine Verschiebung der Kräfteverhältnisse. Mit der Zuschreibung von Handlungsfähigkeit auf die Objekte werden diese nicht subjektiviert oder beseelt, aber sie rücken verstärkt in den

Blickwinkel als Wirkungsursachen, als beteiligte Kräfte an der Gestaltung und Entfaltung der Welt.

„Worauf Latour unsere Aufmerksamkeit richten möchte, ist die besondere Konstellation zwischen Mikroorganismen, Pasteur, seinem Labor, und den anderen Beteiligten im Prozess der Pasteurisierung Frankreichs, welche die Mikroorganismen – und zwar so, wie sie in Pasteurs Labor behandelt und identifiziert wurden und ohne, dass sie je etwas *wollten* – in die Schlüsselrolle in einer Geschichte hieften.“ (Greif 2005: S. 51)

Die Handlungsfähigkeit der Dinge beruht auf Kräften und Verschiebungen, die bei Transformationen der Weltzustände stattfinden. „Menschen und andere Wesen und Dinge handeln nur und genau insofern, als sie Anpassungen des Verhaltens anderer Menschen und Dinge erzwingen“ (Greif 2005: S. 53). In diesem Sinne besteht bei Latour Handeln bereits durch Existenz.

Darüber hinaus gesteht Latour auch den nichtmenschlichen Wesen Sprachfähigkeit zu. Er zitiert die Redewendung, dass Tatsachen für sich sprechen, nimmt diese wörtlich und belegt sie damit, dass Dinge mittels eines „Stimmapparates“ (Latour 2001: S. 98) sprechen können, z.B. im Labor. Zwar gibt es keine direkte Kommunikation, aber durch die Übersetzungen der verschiedenen Apparate wird quasi der Wille der Objekte ausgedrückt. Während der Versuchsanordnung bestimmen so die Objekte, was wir über sie sagen. Die Äußerungen der Objekte werden dann als „offenkundige Fakten“ oder „erstaunliche Tatsachen“ publiziert (Latour 2001: S. 99). So begreift Latour Forschung als „kollektives Experimentieren mit dem, was Menschen und nichtmenschliche Wesen zusammen verkraften oder zurückweisen können“ (Latour 2000: S. 31). Überhaupt ist das Experiment bei Latour die beste Möglichkeit, *Akteure* sichtbar werden zu lassen. Im seinem Beispiel von Pasteurs Milchsäuregärung entsteht sogar ein *Akteur*, der vorher noch nicht existent war.

Im Experiment, das durchaus nicht immer im Labor stattfinden muss, zeigen die Dinge ihre Eigenschaften, ihre Performanz. In der Interaktion mit der Forscherin, die mit dem *Akteur* verhandelt, damit jener die gewünschte Handlung

vollführt, werden die Eigenschaften deutlich. Daraus wird die Kompetenz des *Akteurs* abgeleitet, die im Nachhinein wieder zur Ursache der Performanzen erklärt wird. Im Sinne Latours werden Ursache und Wirkung institutionalisiert: sie werden allgemeingültig.

Eine im Sinne der *Übereinkunft der Moderne* rein wissenschaftlich betrachtete Version dieses Vorgangs würde dagegen lauten:

Die Forscherin hat entdeckt, dass aufgrund der Kompetenzen des *Akteurs* eine Reihe von Performanzen auftreten. Sie entdeckt eine objektive Tatsache. In dieser Sichtweise handeln Forscherin und *Akteur* unabhängig voneinander, die Forscherin forscht und der *Akteur* ist nicht anders, als er es wäre, würde er nicht erforscht. Bei Latour hingegen agieren beide miteinander.

Sozialkonstruktivistisch könnte der Vorgang folgendermaßen erklärt werden:

Aufgrund ihrer Profession erklärt die Forscherin die von ihr wahrgenommene Performanz mit der Kompetenz des *Akteurs*. Auch hier agieren Forscherin und *Akteur* unabhängig voneinander, aber die Forscherin beobachtet den *Akteur* und seine Handlungen aus ihrem subjektiven Blickwinkel. Ihre Erkenntnisse sind dadurch auch subjektiv.

Wo liegen die Unterschiede zwischen den drei Erklärungen, was während eines Experiments passiert (aus Sicht Latours, wissenschaftlich und sozialkonstruktivistisch)? In der sozialkonstruktivistischen Sicht ist der *Akteur* etwas, das von der Forscherin wahrgenommen wird, sie sieht und beobachtet und ihre Beobachtungen sind aufgrund ihrer sozialen Zugehörigkeit entsprechend geprägt. Was der *Akteur* wirklich ist, darüber kann es keine verlässliche Aussage geben.

In der rein wissenschaftlichen Version hat die Forscherin mithilfe ihrer Labortechniken ein Objekt der Wirklichkeit entdeckt: den *Akteur*, bzw. die Kompetenzen des *Akteurs*. In dieser Version war der *Akteur* samt seinen Kompetenzen immer schon da und mittels der Beobachtungen im Labor konnte die Forscherin Rückschlüsse auf seine wahre Beschaffenheit ziehen. Der realistische Blickwinkel

betrachtet den *Akteur* im Mittelpunkt, allerdings nicht als *Akteur*, sondern als natürliches Objekt mit seinen Eigenschaften.

Der konstruktivistische Blickwinkel dagegen rückt die Forscherin in den Mittelpunkt und alles, was sie tut. Was ist der Unterschied zu Latours Sichtweise? Latours *Akteur* zeigt sich erst in der Versuchssituation. Es hat ihn vorher entweder gar nicht gegeben oder er hat sich durch die Versuchssituation verändert. Er taucht als Störung auf und alle möglichen Anstrengungen müssen unternommen werden, damit er als *Akteur* sichtbar wird. Er zeigt seine Leistungen, wie er als *Akteur* auf andere *Akteure* wirkt, wie er sie verändert, transformiert oder hervorbringt. Die Forscherin ist ebenso ein *Akteur*, sie verhandelt in der Versuchssituation und tritt mit dem auftauchenden *Akteur* in Verbindung. Nach dem Versuch werden sich Forscherin, *Akteur* und auch die Welt verändert haben.

Dinge tragen für Latour keine Möglichkeiten in sich, sondern sie sind immer genau das, was sie in einem bestimmten Moment sind. Sie tragen keine Potenz in sich. Für Latour transzendiert nichts die Aktualität. Es gibt für ihn nichts Unveränderliches oder Feststehendes. Da aber nicht jeder *Akteur* immer in all seinen vielfältigen Verbindungen wahrgenommen werden kann, erscheint er als *black box*. Dieser Begriff, der auch in der Systemtheorie verwendet wird, vereinfacht die Vielfalt und Unüberschaubarkeit im Netzwerk. Werden Kompetenzen eines *Akteurs* bei Latour institutionalisiert, heißt das, dass sie in eine *black box* verpackt werden. So können sich mehrere *Akteure* zu einem zusammenschließen, aber auch wissenschaftliche Gesetze formuliert werden.

Beispiele für solche *black boxes* gibt es unzählige, von Motoren und technischen Geräten aller Art bis hin zur Relativitätstheorie oder dem Schwerkraftprinzip. Sie sind gekennzeichnet davon, dass sie, solange sie funktionieren nicht hinterfragt werden. Funktionieren sie allerdings nicht mehr, wird die *black box* geöffnet und ihre Funktionsweise überprüft. Mit der Öffnung wird deutlich, dass jede *black box*, also auch jeder *Akteur*, wieder selbst ein Netzwerk aus vielen Verbindungen ist.

Am deutlichsten wird das am Beispiel eines technischen Gerätes, z.B. einer Kompaktkamera. Funktioniert sie, wird sie nur als Gerät zum Produzieren von Fotos wahrgenommen. Lässt sie sich aber nicht mehr einschalten und öffnet man sie, um den Defekt zu beheben, sieht man nicht nur ein Kameragehäuse, sondern auch den Akku, die Linse, die Platine und weitere Bestandteile, die miteinander verbunden sind. Findet man den Defekt (z.B. korrodierte Kontakte) kann man den betreffenden *Akteur* wieder in Verbindung bringen (Kontakte reinigen) und die *black box* schließen. Input und Output stimmen wieder und das Netzwerk im Inneren kann wieder vergessen werden.

„By definition, a black box is low-maintenance. It is something we rely on as a given in order to take further steps, never worrying about how it came into being.“
(Harman 2009: S. 37f)

Die Gewissheiten, mit denen wir hantieren, sind also, wie Latour ausführt, eigentlich *black boxes*, versteckte Netzwerke. Die Welt ist dann ein Netzwerk, das aus Netzwerken besteht, in denen *Akteure* ihre Wirkungen entfalten.

In den vorangegangenen Abschnitten habe ich die grundlegenden Begriffe, mit denen Latour seine metaphysische Erklärung der Welt untermauert, erläutert. Durch die spezifische Konzeption der *Akteure*, mit denen Latour das Soziale auf Objekte erweitert, gelingt es ihm, der Subjekt-Objekt-Dichotomie, die die *Übereinkunft der Moderne* begründet und die es zu umgehen gilt, eine Alternative entgegenzusetzen. Statt die Welt über aufgeteilte Bereiche epistemischer Gewissheiten zu definieren, erklärt Latour selbst die Gewissheiten zu dynamischen, sich verändernden *Akteuren*.

Wie es in einer ungewissen, sich ständig verändernden Welt dennoch Wissen geben kann, hat sich bereits beim Thema der *black box* angedeutet. Im nächsten Kapitel gehe ich dieser Frage genauer nach und schildere den Begriff des Wissens bei Latour.

2. Der Begriff des Wissens bei Latour

2.1. Was ist Wissen - Ausgangspunkt

„Nothing is known - only realized.“ (Latour 1988: S. 159)

Im vorangegangenen Kapitel habe ich die Grundlagen einer Metaphysik bei Bruno Latour dargelegt. Ich stelle nun den Begriff des Wissens, der sich aus den Überlegungen Latours ergibt, dar. Besondere Aufmerksamkeit werde ich dabei auf die Frage lenken, wie sich Wissen, das sich auf Gewissheit gründet und etwas Stabiles darstellt, in einer dynamischen Netzwerkwelt begründen lässt.

Zunächst gehe ich von einem allgemeinen Wissensbegriff aus, wie ihn Sabine Ammon entwickelt (Ammon 2009). Darauf aufbauend erläutere ich den Begriff des Wissens bei Latour genauer. Mein Hauptaugenmerk liegt dabei auf dem Begriff der *zirkulierenden Referenz* (Latour 2000), mit dem Latour das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und wissenschaftlichen Fakten beschreibt, sowie auf der Vorstellung Latours vom *Kreislauf der Wissenschaften* (Latour 2000). Anhand dieser Begriffe werde ich darstellen, wie wissenschaftliche Erkenntnisse zu Wissen werden. Die Frage, wie sich Wissen und insbesondere Wissensproduktion außerhalb von Bildungsinstitutionen, wie Schulen und Universitäten, konstituiert, stelle ich zum Schluss dieses Kapitels.

Für Bruno Latour ist Wissen nichts Absolutes. Er legt Wert darauf, die Welt nicht durch vorgegebene Entitäten zu definieren, sondern betont die Prozesshaftigkeit der Erkenntnis, die lediglich im Nachhinein definieren kann, was sie erkannt hat. Erst während eines Experiments manifestiert sich sein Ergebnis, es kann nicht schon vorher feststehen. Naturgesetze werden nach ihrer Entdeckung formuliert und festgeschrieben. Die Fakten werden *institutionalisiert* (Latour 2000) und bekommen als *black box* (Latour 1987) eine Unabhängigkeit, die sie als Gewissheiten erscheinen lassen. Bei Latour ist Wissen wesentlich von seiner Ent-

stehung, der Wissensproduktion, abhängig. Es existiert nicht unabhängig davon, ob es erkannt wird oder nicht, sondern der Prozess der Wissensproduktion bestimmt, was Wissen ist.

Wissen ist bei Latour nicht verortet in einem bestimmten Bereich, wie etwa dem Geist, und ist auch nicht die unabhängig objektive Entität, auf die wir nur durch unser Denken Zugriff haben, wie es die in Kapitel 1.2. beschriebene *Überinkunft der Moderne* postuliert. Der klassische Wissensbegriff definiert mit Platon Wissen als „gerechtfertigte, wahre Überzeugung“ (Hrachovec 2007; Plato, Kranz (Übers. u. Hg.) 2008) und zieht gleichzeitig eine Kluft zwischen subjektiver Erkenntnis und objektiver Welt der gegenständlichen Natur.

Demnach kann der Mensch infolge seiner Subjekthaftigkeit die Welt nur indirekt erfahren. Alle Eindrücke der Welt sind über Sinneseindrücke vermittelt. Diese Auffassung geht auf Descartes zurück, der mit seinem radikalen Zweifel Gewissheit allein auf das Denken beschränkte, da Sinneseindrücke täuschen können und deshalb keine verlässlichen Informationen liefern können. Den einzigen Zweifel, den Descartes ausschließen kann, ist der am eigenen Denken: Cogito ergo sum – Ich denke, also bin ich – (Descartes, Buchenau (Übers. u. Hg.) 1994). Die Unterteilung der Welt in objektive und subjektive Gegebenheiten laut der *Überinkunft der Moderne* (Latour 2000) erklärt Wissen zum Ergebnis subjektiver Kognition. Subjektive Erkenntnis ist dann wahr, wenn sie mit der objektiven Wirklichkeit in Übereinstimmung gebracht wird.

Dieser klassische Wissensbegriff wird zunehmend als unzureichend und zu beschränkend beschrieben, um das Phänomen Wissen zu erklären, z.B. (Mittelstraß 1999; Bender 2001; Wallner, Jandl 2002; Ammon 2009).

„Alte enggewordene Vorstellungen wurden mit einem revolutionären Akt in der Postmoderne gesprengt – jene klassischen Konzeptionen, die in erster Linie an den Naturwissenschaften ausgerichtet waren und deren Erkenntnisse zum Inbegriff des Wissens stilisiert worden waren, ausgestattet mit dem Anspruch allzeit gültiger

Wahrheit und Gewissheit sowie einem unbeirrbaren Zuwachs an Erkenntnis.“ (Ammon 2009: S. 9f)

Wissen umfasst Kenntnisse, die sich in besonderer Weise durch Verlässlichkeit und Gewissheit auszeichnen (Ammon 2009: S. 9). Mittels Wissen soll es möglich sein, sich in der Welt zu orientieren, Entscheidungen zu treffen und so handlungsfähig zu sein und zu bleiben. Wissen ermöglicht es, Prognosen zu kalkulieren. Ammon weist damit über den mit den Naturwissenschaften verknüpften und meist auf diese begrenzten, traditionellen Wissensbegriff hinaus.

Wissen beschränkt sich nicht darauf wahr zu sein, sondern mit Wissen sind Wertschätzungen verknüpft, die auf seinem Status als „Frucht aller Erkenntnisbemühungen“, sowie als „Garant von Fortschritt und Wohlstand“ (Ammon 2009: S. 9) beruhen. Darüber hinaus beschreibt Ammon den traditionellen Wissensbegriff als etwas, das ständigen Zuwachs an Erkenntnis verheißt, sowie den Anspruch verfolgt, allzeit gültige Wahrheit und Gewissheit zu sein. Ammon kritisiert, dass dieser traditionelle Wissensbegriff nur einen begrenzten Anwendungsbereich bietet und auch keine Entwicklungsfähigkeit, die über reinen Wissenszuwachs hinausgeht.

Ein solcher Wissensbegriff sei fixiert auf sprachliche Erzeugnisse und abgekoppelt von gesellschaftlichen Zusammenhängen. Er erfasse weder das Zusammenspiel von Experiment und Theoriebildung, noch die Verflechtungen von Wissensgenese, Wissenschaft und Öffentlichkeit. Ansprüche an einen heutigen Wissensbegriff seien umfassender, da Wissen alle Bereiche des Lebens und der Welt durchdringe. Wissen lasse sich nicht auf eine Objektwelt begrenzen, zu der wir nur durch unsere Sinneswahrnehmungen und reinem Denken Zugang haben, und von dem alle Modalitäten, wie Kontext, Vorwissen und gesellschaftliche Umstände abstrahiert werden.

Ammon nennt zahlreiche Wissensformen, die sich mit dem traditionellen Wissensbegriff einer höheren, durch Erkenntnis erreichbaren Geistesebene nur

schwer beschreiben lassen. Dazu gehören Wissensformen wie emotionales Wissen, politisches Wissen und theoretisch-konzeptionelles Wissen.

„Die Frage nach dem Wissen entwickelt sich aus dem Wunsch einer Grenzziehung, wodurch besonders gesicherte und anerkannte Erkenntnisse ausgewiesen werden. Dies geschieht in zweifacher Hinsicht: Zum einen als Negativbestimmung durch Ausgrenzung von Bereichen, die nicht als Wissen gelten; zum anderen als Positivbestimmung durch bestimmte Methoden der Auslese und Verfahren der Rechtfertigung, die den eigentlichen Bereich des Wissens markieren.“ (Ammon 2009: S. 11)

Um Wissen von Nicht-Wissen abzugrenzen, reicht das sprachliche Kriterium der Wahrheit nicht aus. Wahrheit ist so absolut gesetzt, dass viele Wissensformen aus der Definition herausfallen, und zwar nicht, weil sie nicht wahr wären, sondern weil Wahrheit nicht das richtige Unterscheidungskriterium für alle Wissensformen ist. Wie kann man Wissen z.B. in der Kunst als wahr beschreiben? Ammon nennt deshalb Merkmale des Wissens, die helfen dieses zu definieren ohne die Kategorie wahr/falsch zu benötigen. Wissen muss demnach gut gesichert, methodisch verankert, umfassend verbreitet und kommunizierbar sein.

Der Begriff des Wissens ist somit losgelöst von der kategorialen Starre des wahr/falsch-Kriteriums und erlaubt die Konzeption vielfältiger Wissensformen ohne eine Abgrenzung des Nicht-Wissens aus den Augen zu verlieren. Der Wissensbegriff gewinnt eine zeithistorische und gesellschaftliche Dimension, die dynamische Entwicklung erlaubt. Der Blickwinkel auf den Begriff des Wissens wird von einer Passivität der erkennbaren Welt zu einer aktiven, konstruierenden Rolle des Wissens verschoben. So verschiebt sich auch der Fokus von den Ergebnissen beim traditionellen Wissensbegriff hin zu einem prozesshaften, veränderbaren Wissen. Ammon erklärt den Wissensbegriff mit dem Verstehen.

Damit argumentiert sie aus der gleichen Ausgangslage wie Latour heraus (Ammon 2009). Der traditionelle Wissensbegriff ist nicht ausreichend, um Wissen in seiner gegenwärtigen Vielfalt darzustellen. Auch Latour sieht die Lösung des Wahrheitsproblems nicht in Reduktionen und Abstraktionen einer höheren Ebe-

ne oder einer besonders logischen Sprache, um Zugang zu einer „Welt da draußen“ (Latour 2000) zu gelangen. Allerdings bleibt Ammon bei einer Aufteilung der Welt in objektive Gegebenheiten und subjektives Verstehen, auch wenn beide durch Rückschlüsse und ständiger Prüfung des Wissens aneinander gekoppelt sind. Das verstehende „Individuum heißt hier also nicht eine isolierte Entität, sondern konstituierende Aushandlungsprozesse“ (Ammon 2009: S. 162).

Wissen ist bei Ammon eine kognitive Leistung des Individuums in einer relativen Objektivität. Bei Latour ist Wissen weder subjektives Verstehen, noch objektiv relativ, sondern es manifestiert sich mit der Vielzahl der Referenzen, der *Verknüpfungen*, die ein Sachverhalt aufweisen kann. Je mehr Referenzen, desto realer ist das Wissen, sagt Latour:

„Es gibt nicht wahre Aussagen, die einem Sachverhalt entsprechen, und falsche Aussagen, die das nicht tun, sondern es gibt nur fortlaufende oder unterbrochene Referenz. Es geht hier nicht um wahrhaftige Wissenschaftler, die sich von der Gesellschaft losgesagt haben, und Lügner, die sich durch die Launen von Leidenschaft und der Politik beeinflussen lassen, sondern um stark verbundene Wissenschaftler, so wie Joliot, und spärlich verbundene Wissenschaftler, die allein auf Worte beschränkt sind.“ (Latour 2000: S. 117)

Referenzen sind die Bezüge zwischen Wirklichkeit und Wissen, die mehr sind als eine Bezeichnung. Latour verwirft die Korrespondenztheorie, die nach dem sprachlogischen Urteil der Wahrheit verlangt, und beschreibt stattdessen eine *zirkulierende Referenz* – eine unendliche Kette von Übersetzungen, in denen die Wirklichkeit transformiert wird, um Wissen zu erzeugen und zu vermitteln.

2.2. Die zirkulierende Referenz

„Die Wissenschaften sprechen nicht von der Welt. Sie konstruieren künstliche Repräsentationen, die sich immer weiter von der Welt zu entfernen scheinen und die sie dennoch näherbringen.“ (Latour 1996a: S. 197)

Statt von *einer* Referenz zwischen Wort und Gegenstand auszugehen, wie etwa die sprachlogischen Wahrheitstheorien, dem „Gegensatz zwischen Worten und Welt“ (Latour 2000: S. 381), stellt Latour eine ganz andere Vorstellung der Beziehung zwischen Wissen und Wirklichkeit auf: die *zirkulierende Referenz*. Diese Referenz ist nicht als geradlinige Verbindung vorstellbar, wie z.B. Wort Tisch - Gegenstand Tisch.

Die *zirkulierende Referenz* erklärt, worauf wissenschaftliche Fakten beruhen. Wissenschaftliche Fakten entstehen durch Übersetzungen auf verschiedenen symbolischen Ebenen. Latour schildert in „Die Hoffnung der Pandora“ (Latour 2000) ein Beispiel, wie Forscherinnen ein Randgebiet des Regenwaldes untersuchen, um der Frage nachzugehen, ob Regenwald die Savanne erobert oder umgekehrt die Savanne den Wald verdrängt. Akribisch hält er jeden Schritt der Forscherinnen fest, um zu schildern, was passiert, um einen wissenschaftlichen Fakt festzustellen.

Jeder dieser Schritte transformiert die vorgefundene Situation im Regenwald. Latour spricht von Übersetzungen. Wenn die Bäume im Regenwald nummeriert werden, stellt die Liste dieser nummerierten Bäume eine Übersetzung der Wirklichkeit dar. Auch die für die Planung der Expedition notwendige Landkarte ist eine Übersetzung des betreffenden Stückes Land, auf dem der Regenwald wächst. Sie repräsentiert die geographischen Daten einer Region, aber weder Bäume, noch Gräser, noch Regenwürmer befinden sich auf der Landkarte, sondern die Karte stellt symbolisiert bestimmte Merkmale der Landschaft übersichtlich zusammen. Eine Übersetzung beruht damit immer auf Selektion von Daten für eine bestimmte Information, die in eine andere Form gebracht werden.

Um Aussagen über den Regenwald treffen zu können, werden nicht nur Bäume nummeriert und Bodenproben genommen, die mittels eines speziellen Gerätes, des Pedokomparator, in ihrer Zusammensetzung bestimmt werden. Es gibt noch zahlreiche andere Schritte, bis zum Schluss ein Bericht geschrieben wird, in dem die Ergebnisse der Expedition ausgewählt und formuliert werden: sie werden in Text übersetzt. Die *zirkulierende Referenz* besteht aus einer Reihe von Übersetzungen, einer Transformationskette, die unendlich fortgeführt werden kann.

„Kaum hat man ein erstes Instrument angeschlossen, muß man sich schon um ein weiteres kümmern, das zu verarbeiten erlaubt, was man mit dem ersten aufgezeichnet hat. ... Die Erkenntnis entsteht aus dieser ständigen Bewegung und nicht aus der Betrachtung des Waldes.“ (Latour 1996a: S. 206)

Einerseits beruft sich Wissen immer auf Vorwissen, andererseits wird jedes neue Wissen von anderen Forscherinnen aufgegriffen. Die Fakten zirkulieren, indem sie eine Transformation nach der anderen durchmachen. Aus den Daten - dem Gegebenen, werden Fakten - Gemachtes.

Am Beispiel des Pedokomparators, einem mit quadratischen Kästchen gefüllten Rahmen, in dem Bodenproben sortiert werden können, illustriert Latour den Übergang von Materie zum Zeichen:

„Der ganze praktische Platonismus wird auf diesem Bild sichtbar: Wir gehen nicht vom Boden zur Idee des Bodens über, sondern von einem vielgestaltigen, massiven Erdklumpen zu einer diskreten Farbe in einem geometrischen Geviert, das durch eine Abszisse und eine Ordinate abgesteckt wird.“ (Latour 2000: S. 64)

Die Transformationen machen die Wirklichkeit erst erforschbar, da sie Übersicht und Ordnung ermöglichen. Ohne Übersetzungen sind über die Vielfalt des Beobachtbaren keine Aussagen möglich.

Jede Übersetzung stellt aber auch einen Bruch dar:

„Der unermessliche Abgrund zwischen den Dingen und den Worten ist an allen Punkten durch solche kleinen Abgründe wie den zwischen der Bodenprobe und dem Schachtelcode des Pedokomparators geprägt.“ (Latour 2000: S. 64)

Beim Übergang von Materie (Boden im Regenwald) zu Form (der mit Bodenproben des Regenwaldes gefüllte Pedokomparator) lässt sich noch eine Ähnlichkeit feststellen (jeweils Boden), aber der nächste Schritt, der die Bodenproben in einem Diagramm abbildet, lässt den Ähnlichkeitsvergleich bereits nicht mehr zu. Trotz der nachvollziehbaren Referenz (Boden-Bodenproben-Diagramm) kommt es zu einem Bruch, einem „*gap*“, das durch keinerlei Ähnlichkeit überbrückt werden kann“ (Latour 2000: S. 85).

Die Kette der Transformationen muss reversibel sein, die gemachten Schritte müssen in beide Richtungen nachvollziehbar sein. Ist das nicht der Fall, ist die „Leitfähigkeit des Wahren“ (Latour 2000: ebd.) unterbrochen:

„Die Referenz ist eine Eigenschaft der Kette in ihrer Gesamtheit und nicht der *adaequatio rei et intellectus*. Die Wahrheit zirkuliert in ihr wie die Elektrizität entlang eines Drahtes, und zwar so lange, wie er nicht zerschnitten wird.“ (Latour 2000: ebd.)

Obwohl transformierte Daten mit dem Ursprung der Daten nicht identisch sind, stellt Latour die Wirklichkeit nicht in Frage. Trotz Selektion der Daten und Produktion von Fakten sind für ihn Regenwald und Savanne nicht weniger wirklich, als sie es vor der Expedition waren. Sie sind nicht durch ihre Erforschung entstanden, wie es der Sozialkonstruktivismus (Berger, Luckmann 1969) vielleicht beschreiben könnte. Trotzdem sind Fakten für Latour etwas Gemachtes, nicht etwas Gefundenes oder Entdecktes im Sinne eines Realismus, wie ihn z.B. Moore vertritt (Moore 1969).

2.3. Der Kreislauf der Wissenschaften

Die zirkulierende Referenz beschreibt, wie Wissen und Wirklichkeit zusammenhängen. Wie sich Wissen manifestiert und Teil der Alltagswelt wird, erklärt Latour mit dem *Kreislauf der Wissenschaft*. Er beschreibt, dass es für neues Wissen nicht ausreicht, dass die Forscherin oder Philosophin im Kämmerchen bahnbrechende Erkenntnisse hat. Ebenso entlarvt Latour die Vorstellung, Wissenschaftlerinnen entdeckten Wissen in der Form, wie es später in Nachschlagewerken festgehalten wird. Mit dem *Kreislauf der Wissenschaften* (Latour 2000: S. 96ff) erklärt Latour, welche Prozesse es braucht, um Wissen zu manifestieren. Gleichzeitig definiert er ein Modell für Wissenschaftsforschung. Ich werde im folgenden Abschnitt näher auf die wissensproduzierenden Prozesse eingehen, bevor ich im nächsten Kapitel die Anwendbarkeit dieses Modells auf das Beispiel des Radioballetts teste.

Fünf *Schleifen* bilden den *Kreislauf der Wissenschaften* für die Etablierung von wissenschaftlichen Fakten als Wissen:

- (1) Mobilisierung
- (2) Autonomisierung
- (3) Allianzen
- (4) Öffentliche Repräsentation
- (5) Knoten

Diese *Schleifen* stehen miteinander in Zusammenhang. Durch sie zirkulieren die wissenschaftlichen Fakten und verfestigen sich zu Wissen. Es reicht also nicht aus, Wissen als kognitive Leistung zu beschreiben. Neben einem kognitiven Prozess, der mit dem *Knoten* erfasst wird, gehören auch Anerkennung, Bewusstmachen, Bekanntmachen, Information, Interpretation, Umstände und Bedingungen des Wissenserwerbs und der Wissensvermittlung untrennbar zum Begriff des Wissens bei Latour dazu. Der *Knoten*, der eigentliche Inhalt des Wissens, z.B. ein Begriff, kann nicht ohne die anderen *Schleifen* existieren. Auch jene *Schleifen*, die sonst als sozialer Kontext vom Wissen abgetrennt werden, erhalten erst ihren Sinn in der Verknüpfung mit dem Inhalt des Wissens, dem *Knoten*, der alle *Schlei-*

fen verbindet und zusammenhält. Aber gerade die sonst als Kontext vom Wissen abgetrennten *Schleifen* verleihen, laut Latour, dem Wissen seinen Status als Wissen.

Im folgenden werde ich auf jede dieser *Schleifen*, wie sie Latour beschreibt (Latour 2000: S. 119ff) eingehen, um diese Beschreibung als Basis für das folgende Kapitel nutzen zu können.

(1) Mobilisierung

Latour nennt die erste Schleife des *Kreislaufs* Mobilisierung (Latour 2000: S. 120). Diese Schleife stellt die Datenerhebung dar, mit der Fakten untermauert werden. Ihr Name erklärt sich aus dem Umstand, dass nicht nur Forscherinnen um die Welt reisen, um ihrer Forschertätigkeit nachzugehen, sondern vielmehr wird die Welt mobilisiert: Daten und Artefakte werden zusammengetragen. Wie im vorigen Abschnitt zur *zirkulierenden Referenz* erläutert, wird Wirklichkeit übersetzt und von räumlicher Festlegung befreit: Instrumente liefern Ergebnisse, die z.B. in Datentabellen erfasst werden, Interviews werden aufgezeichnet, Auswertungen erstellt, Bodenproben genommen, um an jedem beliebigen Ort, z.B. einem Labor auf einem anderen Kontinent, zur Verfügung zu stehen.

Latour beschreibt, wie diese Mobilisierung in einem Moment aussehen kann:

„‘Sie zweifeln an dem, was ich sage? Ich werde es Ihnen zeigen‘ und ohne mich mehr als ein paar Zentimeter zu bewegen, entfalte ich vor Ihren Augen Ziffern, Diagramme, Stiche, Texte, Umrisse und zeige hier und jetzt Dinge, die weit entfernt sind und mit denen nun eine Art von Hin- und Rückverbindung hergestellt worden ist.“
(Latour 2006a: S. 276)

Die Fakten werden bei der Mobilisierung in einen neuen Kontext versetzt und neu geordnet, nicht nur räumlich, sondern auch formal und inhaltlich. Sie werden durch Transformation von Modalitäten wie Fundort oder Entstehungszeitpunkt losgelöst, werden konserviert, archiviert und transportierbar gemacht. Die Bodenproben des Regenwaldes (Latour 2000) liegen nun in einem Archiv, kön-

nen mit anderen Bodenproben, z.B. aus anderen Jahrgängen, verglichen werden. Sie sind dokumentiert und in Berichten erfasst und jeder, der den Bericht liest, kann sich ein Bild davon machen, ohne in den Regenwald reisen zu müssen. Während sich der Boden der Stelle, von der die Proben entnommen wurden, möglicherweise verändert, verweisen die Proben im Archiv, sortiert im Pedokomparator, immer auf den Boden im Regenwald zum Zeitpunkt der Expedition.

Fakten, die zusammengestellt werden, beruhen bereits auf Vorwissen. Schon die im vorigen Abschnitt erwähnte Landkarte, die den ersten Schritt der Expedition in den Regenwald darstellt, beruht auf jahrhundertelanger Tradition, die Welt geographisch auf Karten darzustellen. So gehören zu dieser Schleife auch alle Sammlungen, Museen und Nachschlagewerke, auf die zurückgegriffen werden kann.

Diese Schleife Mobilisierung zu nennen, unterstreicht den produktiven, aktiven Aspekt des Wissens bei Latour. Wissen ist bei ihm nicht etwas Passives, das man entdeckt und dann besitzt. Bereits bei dieser ersten Schleife im *Kreislauf der Wissenschaften* wird deutlich, wie wenig allein eine Forscherin forscht und wie sie sich selbst in einem Netzwerk aus Vorwissen und Methoden befindet, während sie versucht, *Akteure* anders zu verbinden oder überhaupt erst zum Vorschein zu bringen.

(2) Autonomisierung

Die zweite Schleife im *Kreislauf der Wissenschaften* beschreibt die Verankerung des Wissens in der jeweiligen Fachwissenschaft (Latour 2000: S. 123). Kolleginnen müssen überzeugt werden und die neuen Erkenntnisse können sich so autonomisieren.

Anhand der Kriterien der jeweiligen Disziplin und der Gruppenzugehörigkeit wird nun überprüft, ob die neuen Fakten überzeugend sind. Wissenschaftliche Institutionen sind dazu da, Kontroversen zu beenden und einen regelmäßigen

Fluss von Informationen und Daten zu gewährleisten. Bereits beim Sammeln der Daten werden Methoden und Grundlagen der jeweiligen Wissenschaft, der sich die Forscherin zugehörig fühlt, als Grundlage herangezogen. Die Kolleginnen werden von Anfang an mitgedacht. So werden nicht nur neue Erkenntnisse etabliert, sondern auch Kollegenschaften, Institute und Wissenschaftszweige, indem sich Methoden verfestigen und Kontroversen beendet werden. Ganz allgemein findet eine Autonomisierung von Wissenschaft durch Forschung statt. Ein stabiler Fluss von Informationen, Erkenntnissen und Kontroversen stabilisiert und autonomisiert Wissen. Wissen bekommt mehr Gewicht, steht nicht nur eine Forscherin mit ihrer Überzeugung, sondern z. B. ein ganzes Institut dahinter.

Wie die anderen Schleifen im *Kreislauf der Wissenschaften*, lässt sich auch diese für verschiedene Ebenen anwenden. Sie gilt für wissenschaftliche Gruppen, etwa Fachinstitute genauso, wie für Professionen und verschiedene Disziplinen, auch für Cliquen, in denen sich ein bestimmtes Wissen durchsetzt. Autonomisierung von Wissen kann also als Festschreibung von Wissen über Überzeugungen beschrieben werden, die in jeder Gruppe eigenen Relevanzkriterien unterliegen. So lassen sich nicht nur rein wissenschaftliche Wissensformen beschreiben, sondern auch die von Ammon genannten (Ammon 2009), für die ein grundlegendes wahr/falsch Kriterium nicht ausreichend ist.

(3) Allianzen

Waren Mobilisierung der Daten und Autonomisierung des Wissens auch im Rahmen eines traditionellen Wissensbegriffs beschreibbar, erweitert Latour mit der dritten Schleife des *Kreislaufs der Wissenschaften* die Vorstellung der Wissensproduktion.

Für Latour sind Allianzen notwendig, um Wissen zu produzieren (Latour 2000: S. 125). Dafür werden wissenschaftsfremde *Akteure* gewonnen, indem deren Interesse geweckt wird. Verbündete sind für diesen Prozess deshalb so wichtig, weil ohne sie die meisten Forschungen gar nicht durchgeführt werden können. Es handelt sich bei diesen Gruppen um mächtige, reiche oder anderweitig mit

Mitteln ausgestattete Personen oder Institutionen, die mit dem eigentlichen Inhalt der Forschung und dem Wissensziel nichts zu tun haben. Waren sie im traditionellen Wissensbegriff maximal als lebensweltliche Begleiterscheinungen aufgetaucht, erklärt Latour dagegen diese Allianzen für wesentlich, was das tatsächliche Wissen angeht (Latour 2000: S. 125f).

Zum einen schaffen die Allianzen die Bedingungen, unter denen Forschung stattfinden kann: Gibt es Arbeitsplätze, Labore, wichtige Instrumente und Materialien, ist das entscheidend für das Ergebnis. Allianzen schaffen Raum für wissenschaftliche Aktivität und ermöglichen Institutionalisierung, wie Universitäten, Institute, die ihrerseits wieder Allianzen mit einzelnen Forscherinnen eingehen können.

Zum anderen weist Latour darauf hin, dass Ziele entsprechend der Allianzen verändert und angepasst werden: Gelingt es einem *Akteur* nicht, sein Ziel direkt zu erreichen, schlägt er einen Umweg über die Ziele anderer ein – es wird eine Allianz geschlossen. In Latours Beispiel vom französischen Atomphysiker Joliot, der der erste sein wollte, dem die Kernspaltung gelingt, ist es nötig, eine Allianz mit dem Kriegsministerium zu schließen. Aus zwei Zielen, der Kernspaltung und der nationalen Unabhängigkeit, wird ein Ziel: mittels der Kernspaltung nationale Unabhängigkeit zu erreichen (Latour 2000: S. 125f).

Nachdem Politik und Atomphysik eine Allianz geschlossen haben, verfügen sie nicht nur über gegenseitigen Einfluss, sondern sie werden verknüpft und stehen nun untrennbar miteinander in Verbindung. Atomphysik und Politik gehören nun zur gleichen Geschichte. Allianzen stellen also die Existenzbasis und den Fortbestandskontext her, ohne die keine Wissenschaft bestehen kann. Diese Allianzen entstehen nicht von selbst, sie entwickeln sich nicht aufgrund natürlicher Umstände, sondern sie müssen aktiv verhandelt und erzeugt werden.

(4) Öffentliche Repräsentation

Wissenschaft soll dazu dienen, die Assoziierungen von Menschen und Dingen zu ändern. Dazu genügt es nicht, Fakten zu sammeln, Kollegen zu überzeugen, Institutionen zu interessieren, sondern es ist auch nötig, eine öffentliche Repräsentation der Fakten zu ermöglichen. Von dieser hängen die anderen drei Schleifen wesentlich ab.

Die vierte Schleife stellt dar, wie sich das Wissen in der Öffentlichkeit, der Gesellschaft verfestigt (Latour 2000: S. 126). Viele Vorannahmen der Wissenschaftlerinnen über ihre Forschungsgegenstände gründen auf dem, was sich in der vierten Schleife mit den wissenschaftlichen Fakten ergibt. Jedoch reduziert Latour diese Schleife nicht, indem er sie als Ergebnis oder Kontext der anderen Schleifen auffasst, sondern für ihn bedingen sich alle Schleifen gegenseitig. Wie sich eine Wissenschaft oder neue Erkenntnisse repräsentieren können, beeinflusst auch Verbündete und Kolleginnen.

Latour beschreibt diese Schleife auch als Sozialisierung neuartiger Objekte, weil sie darstellt, wie z.B. Atome, Fossilien und Statistiken Bestandteil der Alltagswelt werden (Latour 2000: S. 126). Dieser Prozess ist geprägt von Unruhe und Kontroversen, weil er die Vorstellung der Gesellschaft ändert. Latour nennt Beispiele für diesen Vorgang: die Wirtschaft, die Teil der Politik geworden ist, oder die Psychoanalyse als Alltagspsychologie (Latour 2000: S. 127). Beides sind Beispiele für ursprünglich rein wissenschaftliche Theorien, die durch öffentliche Repräsentation zu verankertem Alltagswissen geworden sind.

(5) Knoten

Die fünfte Schleife im *Kreislauf der Wissenschaften* bezeichnet Latour schließlich als Knoten. Sie hält die anderen 4 Schleifen zusammen und verbindet alle miteinander (Latour 2000: S. 128). Latour vergleicht den *Kreislauf der Wissenschaften* mit dem Blutkreislauf des Menschen, in dem das Herz das Zentrum ist, das aber nicht ohne Arterien und Venen funktionieren kann. Der Knoten, das Zentrum des *Kreislaufs der Wissenschaften*, ist der begriffliche Gehalt des Wis-

sens, die Erkenntnis, die die Forscherin in Wissen manifestieren will. Der traditionelle Wissensbegriff beschränkt sich auf diesen inhaltlichen Begriff, der akribisch von seinem Kontext und Entstehungsbedingungen und Verknüpfungen getrennt wurde. Für Latour dagegen ist der Knoten nicht ohne die vier anderen Schleifen des *Kreislaufs* verständlich. Er meint, dass gerade das, was sonst als Kontext ausgeklammert wird, das Wissen zum Wissen macht, da erst der Kontext, bei Latour aufgeteilt in *Mobilisierung, Autonomisierung, Allianzen* und *Öffentliche Repräsentation*, einen Begriff verständlich macht.

Das Wort Kontext ist für diese Bedeutung, die Latour ihm gibt, unbrauchbar, da es ein Beiwerk ausdrückt, eine Umrahmung, die für den Inhalt lediglich Schmuck bedeutet, aber inhaltlich nichts hinzufügt. Für Latour hängen alle fünf Schleifen untrennbar miteinander zusammen und bilden gemeinsam das Wissen. Gerade die Verbindungspunkte sind wesentlich, um eine unverständliche Trennung „der Theorien von dem, was sie theoretisch behandeln“ (Latour 2000: S. 134) zu vermeiden. „Mit der Erfindung eines entkernten sozialen Kontexts wird die moderne Welt als Ganzes unverständlich“ (Latour 2000: S. 134).

Latour betont, dass die Aufgabe der Wissenschaftsforschung nicht darin besteht, Wissen sozial zu erklären. Soziale Beziehungen bestehen überall. Es gibt keine Dinge, die nicht sozial verbunden wären, weshalb der Versuch, diese als Kontext zu isolieren, nicht funktionieren kann. Für den modernen Wissensbegriff, der den Kontext ausklammert, ist Wissen das Ergebnis von verifizierbaren Studien und Experimenten. In seinen Laboratoriumsstudien untersucht Latour das *Procedere* der Wissenschaft (Latour 2006b) und beobachtet sie bei dem, was sie tut. Der Inbegriff der Wissenschaft ist die Situation des Experiments im Labor. Der Moment des Experimentierens ist entsprechend dem modernen Wissensbegriff der, in dem Wissen über die Wirklichkeit entsteht. In Latours Beispielen der Wissensproduktion spielen deshalb Labore und Experimente eine entscheidende Rolle (Latour 2006b).

2.4. Das Experiment als zentraler Ort der Wissensproduktion

„Man kann nichts über die Ratten sagen, aber eine ganze Menge über die Ziffern.“ (Latour 2006a: S. 280)

Mit dem Beginn der Moderne Ende des 19. Jahrhunderts wurden Laboratorien zum Ort des Wissens und der Naturerkenntnis. Sie machten Wissen zu etwas, das nachweisbar und gut gesichert war. Im Labor wurden und werden naturwissenschaftliche Prozesse nachgebildet. Es begründete den modernen Wissensbegriff, der an die Naturwissenschaften geknüpft war und nach dem nur bewiesene Tatsachen als Wissen gelten können (siehe Kap. 2.1.) Mit der Nachbildung der Natur im Labor wurden Fakten rekonstruierbar und damit wirklich und beweisbar.

Bei Latour ist die Laborsituation ein zentrales Beispiel, weil sie zeigt, dass Wissenschaft auf einem Paradox beruht. Fakten sind einerseits künstlich hergestellt, produziert (aufgrund von Selektion und Transformation der Daten) und andererseits besteht Wissenschaft gerade darin, nicht zurechtgemacht und nicht frei erfunden zu sein, sondern zeigt sich im Neuen, das zum Vorschein kommt.

Genau das ist es, was im Experiment passiert. Experimente schaffen etwas Neues, indem *Akteure* definiert werden und ihre Eigenschaften und Fähigkeiten zum Vorschein kommen. Jedes Experiment beruht auf einer Theorie, einer Vorannahme, die die Forscherin beweisen möchte. Diese Vorannahme beruht auf Recherche, Vorwissen und kognitiven Leistungen der Forscherin, aber auch auf dem Rückhalt durch Institutionen und andere Allianzen, die Zeit, Geld und Mittel ermöglichen (siehe Kap. 2.3.)

Das Experiment beginnt nicht bei einem Nullpunkt, an dem die Forscherin den Versuch beginnt, sondern ebenso wie es selbst ein Prozess ist, beruht es auf einem vorangegangenen Prozess, dessen Ergebnis es ist. Gleichzeitig beinhaltet ein Experiment das Scheitern, Misslingen und Auftauchen von unvorhergesehenen Faktoren. Latour beschreibt es daher auch als Prüfungssituation: Der *Akteur*

wird allen möglichen Prüfungen unterworfen, damit er zum Vorschein kommt und definiert werden kann.

Das Labor, in dem das Experiment stattfindet, ist ein von störenden Faktoren bereinigter Ort: „Der Ort des Experiments ist vollkommen künstlich“ (Latour 1996b: S. 161). Latour beschreibt, wie Pasteur als Begründer der Mikrobiologie versucht, eine Tierseuche an den Bauernhöfen des 19. Jahrhunderts zu ergründen (Latour 2006b: S. 103ff). Er erzählt, wie Pasteur den Bauernhof in Form von Mikroben mit nach Paris nimmt, um nach der Krankheitsursache der später als Anthrax bekannt gewordenen Seuche bei Kühen zu forschen. Dass er dabei die richtigen Mikroben züchtet, stellt sich erst im Nachhinein heraus, auch, dass eine Impfung funktioniert. Das Labor ist dabei der Ort, an dem Pasteur die Mikroben untersucht, ohne Bauernhof, Kühe, Stall. Er hat gleichzeitig die Mikroben als Ursache für Anthrax entdeckt und sie zur Ursache gemacht, indem er die Mikroben züchtet und die Kühe impfen kann. In der Folge wird ein Rückgang der Krankheiten verzeichnet. Pasteur hat die Mikroben mittels seiner Laborarbeit zum Vorschein gebracht. Sie sind der *Akteur*, der definiert wurde. Im Nachhinein gesehen konnten sich die Mikroben nicht anders verhalten, aber zu Beginn von Pasteurs Arbeit waren sie noch unbekannt, es gab nur eine unerklärliche Krankheit der Tiere auf Bauernhöfen (Latour 2006b).

Woher kommt das Wissen im Experiment? Ich habe oben erläutert, dass jedes Experiment und jede Forschung auf Vorwissen beruht, das im Experiment geprüft, verändert oder verworfen wird. Es wird zu neuem Wissen, das im Ergebnis, dem Bericht und der Veröffentlichung, in der Diskussion darüber verfestigt und institutionalisiert wird. Jedes Experiment gliedert sich in drei Teile: Theorie, Versuch, Bericht.

(1) Die Theorie

Die Theorie ist Grundlage und Ausgangspunkt des Versuchs. In ihr sind Vorwissen und Grundannahme der Forscherin formuliert, die bereits auf gesammelten Daten beruhen. Die Theorie ist auch Motivation für die Forscherin, ihr Vor-

haben voranzutreiben und sich Verbündete zu suchen, ihr Interesse zu wecken und Allianzen zu schließen, mit deren Hilfe sie ihr Ziel erreichen kann. In die Theorie sind auch Fachkolleginnen einbezogen. In Auseinandersetzung mit ihnen oder mit Berufung auf sie oder einfach nur indem ihre Kommentare vorweggenommen bereits entkräftet werden können. Methoden werden ausgewählt, die bereits auf einen bestimmten Standpunkt innerhalb der Wissenschaft verweisen.

(2) Der Versuch

Die Theorie verankert das Experiment, sie gibt ihm einen Ausgangspunkt und stellt die Versuchsanordnung auf. Die Durchführung im Laboratorium setzt die in der Theorie formulierten Thesen in die Praxis um. Als Laboratorium bezeichne ich dabei den Ort des Experiments, das nicht unbedingt dem Labor eines Pasteurs oder einer anderen Forscherin der Jahrhundertwende entsprechen muss. Als Laboratorium verstehe ich einen Ort, der dazu gemacht ist und benutzt wird, Prozesse nachzubilden, zu inszenieren. Ein Laboratorium zeichnet sich dadurch aus, störende Umstände und Faktoren ausschließen zu können. Der Schmutz eines Bauernhofs der Jahrhundertwende (Latour 2006b: S. 108), die kritischen Blicke der Fachkolleginnen, das Wetter oder Temperaturen sind im Labor steuerbar und, wenn es notwendig ist, kann man störende Bedingungen auch ganz aufheben. Klassischerweise sind Labore gekennzeichnet davon, dass sie verschiedenste Messinstrumente beherbergen, die Experimente nicht nur nachweisbar, sondern auch wiederholbar machen. Sie stellen im Idealfall alle Möglichkeiten bereit, einen *Akteur* zum Vorschein zu bringen. Im Versuch selbst wird das zu Untersuchende mittels der Messinstrumente möglichen Prüfungen unterworfen, um den *Akteur* zum Vorschein zu bringen und die in der Theorie formulierte These zu beweisen. Dabei sind unerwartete Ergebnisse und Vorkommnisse in die Theorie einzubauen und die Grundannahmen zu adaptieren. Der *Akteur* zeigt seine Performanz, sagt Latour, er bringt jene Wirkungen zum Vorschein, die er auf andere *Akteure* hat (Latour 2000: S. 372).

(3) Der Bericht

Der Bericht schließlich fasst die Ergebnisse des Versuchs zusammen. Gemäß des *Kreislaufs der Wissenschaften* muss die Forscherin verschiedenste Interessengruppen mit ihrem Bericht begeistern oder zumindest überzeugen. Nicht nur ihre Gedanken, Überlegungen und Schlussfolgerungen finden hier Niederschlag, sondern auch vorweggenommene Diskussionen mit Fachkolleginnen und für Verbündete interessante Aspekte, damit weiterhin ihre Forschungen unterstützt und nicht in Frage gestellt werden. Der Bericht ist der entscheidende Schritt, der über Erfolg oder Misserfolg des Experiments außerhalb des Labors entscheidet. Wesentlich mehr ist dabei entscheidend, als nur die Frage, ob der Bericht wahr ist.

Vorannahmen und Verhalten/Handlungen (Performanzen) des *Akteurs* müssen in Übereinstimmung gebracht werden, soll das Experiment nicht scheitern. Gelingt das, ist ein *Akteur* mit (neuer) Kompetenz zum Vorschein gekommen – es gibt eine neue *black box*, die den Namen des *Akteurs* trägt, wenn alle Schleifen des *Kreislaufs der Wissenschaft* erfolgreich durchlaufen werden.

Das Experiment ist der Ort, an dem neue Verknüpfungen entstehen, an dem *Akteure* neu assoziiert werden und so die Basis für neues Wissen geschaffen wird. Damit sich dieses neue Wissen manifestiert, muss es die fünf Schleifen des *Kreislaufs der Wissenschaft* durchlaufen (Latour 2000).

Ich habe in diesem Kapitel erläutert, wie Wissen mobilisiert und autonomisiert wird, warum Allianzen und öffentliche Repräsentation eine entscheidende Rolle für die Manifestation des Wissens spielen. Durch den *Kreislauf der Wissenschaft* erhält Wissen die zahlreichen Verbindungen und entsteht so die stabile Referenz, die es zu wahrem Wissen macht (Latour 2000). Latours Auffassung von Wissen entwirft damit ein ganz anderes Bild als der traditionelle Wissensbegriff. Letzterer behandelt Wissen als etwas objektiv Erkennbares, auf das mit Logik und Denken Rückschlüsse gezogen werden können. Für Latour unterliegt Wissen nicht einem Wahrheitskriterium, sondern vielmehr einem

Vernetztheitskriterium: Je mehr Verbindungen etwas aufweisen kann, desto wahrer und wirklicher ist es. Die Verknüpfungen zwischen Wissen, Dingen und Menschen entstehen durch Verhandlungen (siehe Kap. 1.3.), in die menschliche und nichtmenschliche Wesen gleichermaßen verstrickt sind.

Auch während des Experiments im Labor verhandeln menschliche und nichtmenschliche *Akteure* etwas, das später zu Erkenntnissen und möglicherweise zu Wissen wird. Wissenschaftliches Wissen ist damit nicht mehr höchstes, weil den strengsten Wahrheitskriterien unterworfenes, Wissen, sondern nur noch eine von vielen Wissensformen, die mit allem anderen direkt oder indirekt zusammenhängt. Es ist nicht mehr vom Kontext bereinigtes Wissen, sondern Latour zeigt auf, wie unabdingbar die kontextuellen Schleifen im *Kreislauf* für die Manifestation des Wissens sind.

Wissen ist damit nicht mehr auf Wissensinstitute wie Universitäten beschränkt, sondern ist etwas der Welt, die bei Latour nicht mehr von der Gesellschaft unterschieden wird (Latour 2001), Immanentes, das sich im *Kreislauf der Wissenschaften* umfassend darstellen und beschreiben lässt.

Es wurde deutlich, dass sich Wissen nicht auf Bildungsinstitutionen wie Schule oder Universitäten beschränkt und die Wissensproduktion vielfach auch in wissenschaftsfremden Zusammenhängen verankert ist. So wird es möglich, eine künstlerische, politisch motivierte Intervention, wie es das Radioballett der Gruppe Ligna darstellt, als Beispiel für Wissensproduktion zu beschreiben. Künstlerisches und nonverbales Wissen lassen sich mit dem wissenstheoretischen Ansatz von Latour wesentlich treffender beschreiben, als das mit einem traditionellen Wissensbegriff möglich wäre.

3. Das Radioballett der Gruppe Ligna

3.1. Intervention im öffentlichen Raum

„In protest of privatization of public space and an attempt to bring back gestures that had been excluded by the system of surveillance, the radioballett felt and looked like a mixture of an installation piece, a protest and a party.“ (Prelomkolektiv 2005b: S. 5.)

Latours Begriff vom Wissen, wie ich ihn im vorigen Kapitel dargestellt habe, ermöglicht es, Wissen in außeruniversitären Bereich zu erfassen, ohne dass es seinen Status als Wissen verliert.

Wissen basiert für Latour auf interaktiven Prozessen, die es manifestieren und verschiedene Wissensformen zulassen, auch wenn sie einander inhaltlich widersprechen (siehe Kap. 2.). Damit wird möglich, nichtwissenschaftliches Wissen wissenschaftlich zu erfassen. Ich werde in diesem Kapitel Latours Wissensbegriff an einem praktischen Beispiel illustrieren und anwenden.

Ich habe das Radioballett als Beispiel für außeruniversitäre Wissensproduktion gewählt, weil es das Ziel hat, politisches Wissen zu verändern, ohne dieses im Rahmen einer Wissenschaft zu erfassen. Die Initiatoren des Radioballetts, die Gruppe Ligna, sind institutionell nicht an einen universitären Hintergrund gebunden. Das Radioballett selbst ist als Experiment angelegt, das Möglichkeiten des Freien Radios mit bestimmtem Wissen verknüpft. Es ist als Experiment offen gestaltet, d.h. es gibt kein Ergebnis, sondern das Ergebnis besteht im Ereignis selbst. Wissen wird nicht in Form eines Textes im Radio ausgestrahlt und vermittelt, sondern entsteht in der Situation für die Teilnehmerinnen und wird auch durch das Erleben der Teilnehmerinnen produziert.

Latour stellt für das Betreiben von Metaphysik den methodischen Anspruch, den Dingen selbst in ihren Aktionen zu folgen (Harman 2009). Deshalb werde ich zunächst inhaltliche Konzeption und Ablauf des Radioballetts vorstellen, sowie Freies Radio, Bahnhof und Gestik als zentrale Elemente beschreiben. Daran anschließend werde ich den im vorigen Kapitel erläuterten *Kreislauf der Wissenschaften* (Latour 2000) anhand des Radioballetts illustrieren.

Das Radioballett wurde von der Gruppe Ligna initiiert. Sie besteht aus den drei Medientheoretikern und -künstlern Ole Frahm, Torsten Michaelsen und Michael Hüners. Sie fanden sich 1995 zusammen und setzen sich seither mit der Frage auseinander, in welcher Form Potentiale und ungenutzte Möglichkeiten des Freien Radios zum Vorschein kommen können. Sie starteten 1997 mit einer Sendung im Hamburger Freien Radio FSK namens Lignas Music Box. Bei dieser Sendung spielten Anrufer ihre Musik von zuhause übers Telefon im Radio ab. Bereits die Music Box setzt sich mit der „Konstellation der HörerInnen“ (Michaelsen 2011a) auseinander, deren Anrufe von verschiedenen Orten und Alltagssituationen kommen. Von Interesse war bereits bei diesem Format, die Hörerinnen und ihre Verteilung im Raum sichtbar zu machen. Dieser Ansatz wurde für das Radioballett weiterentwickelt.

Das Radioballett der Gruppe Ligna fand erstmals 2002 am Hauptbahnhof in Hamburg statt und wurde, in erweitertem Umfang, ein Jahr später am Hauptbahnhof Leipzig wiederholt.

Die Deutsche Bahn als Eigentümerin der Bahnhöfe versuchte beide Aufführungen des Radioballetts zu verbieten. 2002 bemühte sie sich, das Verbot gerichtlich durchzusetzen, der „Anspruch ... auf Unterlassung der Performance“ wurde jedoch zwei Tage vor dem Radioballett in Form eines gerichtlichen Beschlusses mit dem Verweis auf die „grundrechtlich geschützte Meinungs- und ggfs. Kunstfreiheit“ abgelehnt (König, Feigelfeld 2011). 2003 in Hamburg gab es lediglich ein Schreiben, in dem die Deutsche Bahn die Veranstaltung untersagte. Maßnahmen, dieses Verbot durchzusetzen, wurden jedoch nicht getroffen.

Es fanden sich in Hamburg mehr als 250 Menschen ein, in Leipzig sogar fast 500, die der Einladung des Freien Radios (in Hamburg FSK - Freies Sender Kombinat, in Leipzig Radio Blau) gefolgt waren, um am Radioballett teilzunehmen. Tragbare Radios und Kopfhörer waren die einzigen Voraussetzungen zur Teilnahme und konnten vor Ort von den Initiatorinnen ausgeliehen werden. Die Radios wurden auf die Frequenz des Freien Radios eingestellt und mit Beginn der im Programm angekündigten Sendung ertönte eine Reihe von Anweisungen, die die Teilnehmerinnen in Folge gestisch umsetzten. Für die Aufführung in Leipzig wurde das Radioballett von Hamburg um weitere Gesten ergänzt (König, Feigelfeld 2011).

Der Ablauf war in beiden Fällen gleich. Die Teilnehmerinnen verteilten sich im Bahnhof: auf den Bahnsteigen, in der Haupthalle, in den Warteräumen und auch in den Passagen. Durch die Zerstreuung der Teilnehmerinnen war die Aktion keine Versammlung, die von den Eigentümerinnen der Bahnhöfe, der Deutschen Bahn, verboten worden war. Die Teilnehmerinnen traten nicht als Gruppe auf, sondern waren nur durch die gleichen Gesten als zu einer Gruppe zugehörig zu erkennen. Die synchrone Ausübung von Gesten bei gleichzeitiger Zerstreuung im Raum funktionierte durch das gemeinsame Radiohören.

Ligna gelang mit dem Konzept des Radioballetts die Formierung einer kollektiven Zerstreutheit, die die Aufführung des Radioballetts am Bahnhof möglich machte. Einzelne Personen oder eine geschlossene Gruppe wären vom Sicherheitspersonal aus dem Bahnhof wegen „nichtbestimmungsgemäßigem Aufenthalt“ (Ligna 2003) entfernt worden. Massenhaft vereinzelter Personen konnten zwar mit den Sicherheitskameras erfasst werden, aber aufgrund ihrer Vielzahl und der Gleichzeitigkeit des Verhaltens nicht aus dem Bahnhof entfernt werden. Es wurden Gesten „aus der Grauzone zwischen erlaubten, zwielichtigen und verbotenen Gesten“ (König, Feigelfeld 2011: S. 49) aufgeführt. Zwischen der erlaubten Geste „Guten Tag“ (Hand reichen) und der laut Hausordnung (Deutsche Bahn

2008) verbotenen Bettelgeste „Bitte“ (Hand aufhalten) liegt nur eine Drehung des Handgelenks. Andere verbotene Gesten stellten „Rauchen“, „sich auf den Boden legen“ oder „etwas zum Kauf anbieten“ dar (König, Feigelfeld 2011: S. 49ff).

Durch die zerstreute, massenhafte Übertretung der Hausordnung konnten die Überwachungskameras lediglich aufzeichnen, die Sicherheitskräfte sprachlos zusehen und die Passantinnen sich wundern, was da stattfand. Für Außenstehende war die massenhafte Aufführung von aus dem Bahnhof vertriebenen Gesten nicht verständlich. Die Radios wurden möglichst unauffällig am Körper getragen, die Anweisungen waren nur über Kopfhörer zu hören und die Ursache des synchronen Schauspiels nicht ergründbar. Das Radioballett bekam so, neben dem künstlerischen, auch einen gespenstischen Aspekt. Mit dem Ende der Radiosendung endete auch die Aufführung des Radioballetts. Die Teilnehmerinnen verließen den Bahnhof und der Spuk des unverständlichen Verhaltens war vorbei.

In der normierten Öffentlichkeit des Bahnhofs, der aufgrund der Privatisierung als idealisierte Konsumwelt inszeniert wird, soll nicht zu erwartendes Verhalten ausgeschlossen werden (siehe Kap. 3.3.). Das Radioballett bringt die Gesten der durch den sozialen Ausschluss vertriebenen Menschen zurück in den Bahnhof.

„Das Radioballett ist eine ästhetische Strategie, die die Normierung des Raumes auflöst und zugleich eine reale Veränderung des Raumes bedeutet. Darin liegt der politische Charakter des Radioballetts.“ (König, Feigelfeld 2011: S. 46)

3.2. Potentiale des Freien Radios

„Ein Kommunikationsmittel ist immer auch mit einem Bildungsmonopol verbunden, bzw. dient als Regulativ im Zugang zum gesellschaftlichen Wissen.“ (Hartmann 2000: S. 247)

Für die Initiatoren des Radioballetts, die Gruppe Ligna, ist das Radioballett aus dem Impuls heraus entstanden, die Möglichkeiten des Freien Radios weiterzuentwickeln und ungenutzte Potentiale aufzuspüren. Diese Intention ist grundlegend für ihre Arbeitsweise und die Funktionalität des Radioballetts. Bevor ich auf Gestik und Bahnhof als zentrale Elemente des Radioballetts eingehe, untersuche ich deshalb den Aspekt des Freien Radios genauer.

Europäischer Rundfunk kann grundsätzlich in drei Gruppen unterteilt werden, staatliche Sender, private kommerzielle und nicht kommerzielle Sender. Nicht kommerzielle Sender, Freie Radios, unterscheiden sich ebenfalls voneinander durch verschiedene Organisationsstrukturen und inhaltliche Ausrichtungen. Sie lassen sich aber dennoch als homogene Gruppe auffassen, insofern sie sich Kriterien, wie denen, die in der Charta der Freien Radios (Verband Freier Radios Österreich 1996) festgelegt sind, verpflichtet sehen und nach folgenden Zielsetzungen handeln:

- Gemeinnützigkeit
- Publizistische Ergänzung
- Offener Zugang

Die überwiegende Mehrzahl der Freien Radios im deutschen Sprachraum ist aus illegalen Radiogruppen hervorgegangen. Grund für die Illegalität war die gesetzliche Situation, in der das Rundfunkmonopol, sowohl in Deutschland als auch in Österreich, beim Staat lag und jeglicher privater Rundfunk verboten war. Diese Situation konnte in Österreich erst durch eine Beschwerde beim Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte geändert werden, der nach einer fünfzehnjähri-

gen Verfahrensdauer 1993 das österreichische Rundfunkmonopol als unvereinbar mit dem Recht auf Freiheit der Meinungsäußerung erkannte (Purkarthofer, Pfisterer et al. 2008). Bis tatsächlich Freie Radios on Air gehen konnten, dauerte es danach noch weitere fünf Jahre.

Freies Radio versteht sich als Medium, das Gegenöffentlichkeit herstellen will, sich also bewusst abgrenzt von der Zielsetzung, möglichst viele Rezipientinnen zufrieden zu stellen, indem quotenbringendes Programm gespielt wird. Gegenöffentlichkeit heißt in diesem Sinne, dass Inhalte zur Sprache gebracht werden, die sonst keine Öffentlichkeit haben, die nicht in den Medien diskutiert oder dargestellt werden. Diese Inhalte werden von Menschen aufbereitet, die zu anderen Medien keinen Zugang haben. Gegenöffentlichkeit heißt, Nichtöffentliches öffentlich machen, im Falle von Radio hörbar machen. Ein solches Vorgehen zeigt sich dann nicht nur in der Medienbotschaft, den Medieninhalten, sondern lässt sich auch anhand der Arbeitsweise feststellen, die Eva Brunner-Szabo folgendermaßen charakterisiert:

„Gegenöffentlichkeit unterscheidet sich von Öffentlichkeit vor allem durch ihre andere Arbeitsform:

- gemeinschaftliche Produktion statt Einzelproduktion
- Verwendung einfacher Techniken statt Großtechnik
- Parteilichkeit statt Objektivität
- Medien sind Bildungs-, Kultur- und politische Meinungsbildungsmittel statt Medien sind Ware“ (Brunner-Szabo 1989: S.133)

Im Gegensatz zum kommerziellen Radio geht es nicht darum, die Aufmerksamkeit der Hörerinnen in Form von Werbung zu verkaufen. Es ist nicht das Ziel eines Freien Radios, eine breite Öffentlichkeit oder spezielle Zielgruppen zu erreichen. Öffentlichkeit heißt in diesem Sinne weniger, viele Hörerinnen zu erreichen, als vielmehr Diversität herzustellen.

Während im Fall von kommerziellen Radios und bei öffentlich-rechtlichen Radiosendern auch hohe technische Qualität im Vordergrund steht, d.h. profes-

sionelle Tontechnikerinnen arbeiten und gut ausgestattete Studios zur Verfügung stehen, um bestmögliche Klangqualität zu erzeugen, wird das technische Wissen für Gestaltung und Ausstrahlung von Sendungen in Freien Radios meist in Workshops vermittelt, so dass die Radiomacherinnen selbst Tontechnikerinnen für ihre eigenen Sendungen sein können. So wird ein niederschwelliger Zugang zum Radio ermöglicht, der die Radiomacherinnen befähigt, völlig eigenständig ein Programm zu gestalten und zu senden. Dadurch entstehen Sendungen, die nicht von vornherein auf branchenspezifischen Maßstäben beruhen. Gerade durch eine nicht professionelle Herangehensweise an das Medium Radio gibt es im Freien Radio Sendungsformate, die nicht genau den Normen des klassischen Rundfunks entsprechen. Eine Sendung muss nicht so aufgebaut sein, dass sie für möglichst alle leicht verständlich ist, sondern kann an ein sehr begrenztes Publikum gerichtet sein oder mit Inhalt und Form experimentieren, wie das Radioballett oder sein Vorgänger, die Sendung Music Box von Ligna im Hamburger Freien Radio FSK. Ligna kritisiert, dass diese Möglichkeit im Freien Radio zu wenig genutzt wird.

„Die erste Hälfte der Neunziger haben wir dafür gebraucht, um die Frequenz überhaupt zu bekommen und dann hat man sie und macht eben so Radio, wie man es irgendwie kennt. Unsere Kritik war immer, dass das klingt wie öffentlich-rechtlicher Rundfunk der achtziger Jahre. Man macht sich eben nicht Gedanken darüber, wie eigentlich eine Form von Radio aussehen könnte, die es nur im Freien Radio gibt und die immer weiter das Medium aneignet und wirklich spezifisch dafür ist, dass man die Produktionsmittel auch in den eigenen Händen hält.“ (Michaelsen 2011b)

Ligna versucht Formen zu entwickeln, die nicht nur ungenutzte Potentiale des Radios zum Vorschein bringen, sondern die auch die Möglichkeiten Freier Radios erweitern sollen. Das Radio ist in erster Linie ein Distributionsapparat, mit dem passive Rezeption möglich ist, wie bereits Brecht 1932 feststellte. Ligna nutzt diese Eigenschaft des Radios, statt sie zu kritisieren, obwohl sie Brechts Kritik am Radio zum Ausgangspunkt nehmen:

"Der Rundfunk muß den Austausch ermöglichen...Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren." (Brecht 1967)

Brecht wünschte sich eine Form der kommunikativen Vernetzung, die im Allgemeinen nicht aus technischen Gründen scheitert, sondern aus organisatorischen. Das Radio als Distributionsapparat sendet an eine ungewisse Zuhörerschaft. Diese ist innerhalb der Reichweite des Senders zerstreut und bildet ein disperses Publikum.

Disperses Publikum wird definiert „als eine nicht homogene Gruppe mit nicht immer genau zu ermittelnden Beziehungen" (Holzer 1994: S. 11). Das ist die Umschreibung einer unbestimmten Menge, eines nicht genau definierbaren Kreises der Zuhörerschaft. Es ist immer unklar, wie sich das Publikum tatsächlich zusammensetzt. Ein Teil dieses ungewissen Publikums wird im Radioballett als Teilnehmerinnen sichtbar. Mit dem Radioballett gelingt Ligna die Organisation der Hörerinnen als kollektive Gruppe.

"Dafür war das unser Angebot von der Form, die eben im Grunde genommen, genau das Wissen, wenn man so will, die Auseinandersetzung mit dem Raum situiert in dem Raum und eine Form der Intervention vorschlägt, die darauf gründet und auch nur in diesem Kollektiv der Hörerinnen und Hörer möglich ist." (Michaelsen 2011b)

Die Gruppe der Teilnehmerinnen funktioniert auch als Sender, indem mittels der Gesten eine Botschaft vermittelt wird. In diesem Sinne löst Ligna Brechts Anspruch an die Radionutzung ein (Ligna 2004).

3.3. Der Bahnhof als Ort und zentrales Element des Radioballetts

„Wer sich hier nicht an die gestattete, kulturell verschieden kodierte Spannweite von Verhaltensformen hält, fällt auf; die übrigen kennen einander nicht, agieren aber weitgehend in wechselseitiger Nichtachtung.“
(Geisthövel, Jensen et al. 2005: S. 361)

Der ursprüngliche Ort des Radioballetts ist der Bahnhof. Legnaro und Birenheide beschreiben die sozialen Effekte der historischen Entwicklung der Bahnhöfe (Legnaro, Birenheide 2005).

Durch die zunehmende Privatisierung des öffentlichen Raumes ändern auch die Bahnhöfe ihren Charakter. Insbesondere der Bahnhof Leipzig, dessen Umbau im Jahre 1997 fertiggestellt wurde (Info Leipzig 2011) und 200 Millionen DM kostete (Legnaro, Birenheide 2005: S. 63), ist beispielhaft für diesen Prozess, der ebenso in Hamburg oder Köln beobachtet werden konnte. Die Verkehrsstationen, die dem Übergang und Wechsel der Verkehrsmittel dienten, wurden funktional im Sinne einer kommerziellen Marketingstrategie umgestaltet.

„Eben darin besteht die Verwandlung, in der Kapitalisierung eines zum ‚Milieu‘ marginalisierten Settings nämlich, dessen symbolisches und sozialgeographisches Kapital, die soziale und örtliche Zentralität, nun in ökonomisches Kapital verwandelt werden soll.“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 63)

Aus Orten des Durchgangs wurden Orte des konsumierenden Verweilens (Legnaro, Birenheide 2005).

Der Bahnhof war seit seiner Entstehung im 19. Jahrhundert ein Ort, an den große Erwartungen und Hoffnungen geknüpft waren. Er stellte als Grensort einen dem mittelalterlichen Stadttor vergleichbaren (Legnaro, Birenheide 2005: S. 56) Ort des Durchgangs dar oder sogar die „Pforte zur Freiheit“ (Polgar, Reich-Ranicki (Hg.) et al. 1983: S.42). Er eröffnete den Weg in die Welt, verband Städte durch die Eisenbahn miteinander, die nun in erreichbare Nähe rückten und bildete gleichzeitig den Kristallisationspunkt von Wünschen und Sehnsüchten aller Bevölkerungsschichten, die von einer optimistischen, ungetrübten Zukunft träumten. Gleichzeitig mit der Ausbreitung von Eisenbahnen entstand die Hoffnung auf den gesellschaftlichen Durchbruch von Freiheit und Gleichheit, da nun

alle Klassen reisen konnten und alle Waggonen von ein- und derselben Lokomotive gezogen wurden (Legnaro, Birenheide 2005: S. 57). Doch obwohl sich die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten nirgendwo so nah kamen wie am Bahnhof, war es dennoch ein Ort, an dem die Klassengesellschaft gebündelt und reproduziert auftritt (ebd.). In großen Bahnhöfen gab es sogenannte Fürstenräume, die einen ebenerdigen, gesonderten Zugang hatten. Auch an den Bahnsteigen waren die Klassen getrennt und hatten eigene Einstiegsbereiche.

„Je größer die Bahnhöfe sind, desto mehr Möglichkeiten bestehen, die unterschiedlichen Schichten auch räumlich zu trennen.“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 58)

Legnaro und Birenheide beschreiben auch die unterschiedlichen Techniken, die entstanden, um die Masse unterschiedlicher Menschen zu lenken. Bereits die Grundrissgestaltung diente der Funktionalisierung: Es gab Durchgänge statt Türen und Wege waren möglichst kurz und geradlinig gehalten. Je nach Funktion war der Bereich des Bahnhofs in verschiedene Zonen unterteilt, beispielsweise war der Warteraum die Übergangszone zwischen Bahnhofshalle und Bahnsteigen. Auch Sicherheitspersonal ist keine neue Erscheinung, für die Bahnhofspolizei waren nicht nur eigene Räumlichkeiten im Grundriss vorgesehen, sie hatte sogar eine Haftzelle zur Verfügung. Entsprechend gab es Ordnungsmaßnahmen, wie Bußgeld, Fahrverbot und zeitweiligen Ausschluss (Legnaro, Birenheide 2005). Der Bahnhof war also auch vor der funktionalen Umgestaltung in eine Konsumzone kein Ort des unkontrollierten Zusammenwirkens aller sozialen Schichten. Im Gegensatz zur Entstehungszeit der Bahnhöfe ist das Reisen mit der Bahn kein Fest mehr und die Ankunft kein Ereignis. Das Überbrücken von Distanzen ist Alltagsroutine und der Bahnhof „nur noch Zwischenstation ohne symbolische Bedeutung“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 62).

Die „fluktuierende Stationsbevölkerung“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 58) besteht aus unterschiedlichen Nutzergruppen. Wie Legnaro und Birenheide mit Bezug auf eine 1980 veröffentlichte Studie von Toni Sachs-Pfeiffer feststellen, beträgt der Anteil der Dauernutzer des Bahnhofs zu jeder Tageszeit mehr als 25% der Wartenden. Diese Dauernutzer sind „dem gesellschaftlichen Leben entrisse-

ne Menschen, die sich dem Verhalten der Reisenden angepasst haben und sich so dem Bahnhoftsleben eingliedern und versuchen, am normalen gesellschaftlichen Leben teilzuhaben“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 59). Diese Gruppe der Dauernutzer stört die Inszenierung der Konsumwelt.

Am Bahnhof Leipzig befinden sich 140 Läden und gastronomische Einrichtungen in den in Form einer innerstädtischen Fußgängerzone gestalteten Promenaden (ECE Projektmanagement G.m.b.H. & Co. KG o.J.-a). Der Umbau des im Eigentum der Deutschen Bahn befindlichen Bahnhofs Leipzig wurde von Fondsanlegern der Deutschen Bank und der ECE-Gruppe finanziert. Die ECE-Gruppe ist ein Unternehmen, das als eines ihrer Geschäftsfelder „die Planung, Realisierung, Vermietung und das Management von modernen Verkehrsimmobilien“ definiert (ECE Projektmanagement G.m.b.H. & Co. KG o.J.-b). Der Bahnhof ist, mit Ausnahme der Gleisanlagen, seit dem Umbau für 70 Jahre in Erbbaupacht an die ECE vergeben. Damit wurde „öffentlicher Raum privaten Renditeerwartungen unterworfen“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 64).

Alles, was einem hellen, freundlichen, sauberen und angenehmem Ambiente widerspricht, muss dementsprechend möglichst entfernt oder unsichtbar gemacht werden. So wurde beim Umbau darauf geachtet Anlieferungszone unterirdisch anzulegen und Gelegenheiten zum „nichtbestimmungsgemäßem Verweilen“ (Ligna 2003) zu beseitigen: etwa gibt es keine Bänke, die neben Sitzen auch Liegen oder gar Schlafen ermöglichen würden, sondern nur Sitzgelegenheiten, die solches verhindern. Es wurde darauf geachtet, dunkle Ecken zu vermeiden, stattdessen ist alles hell erleuchtet und Überwachungskameras sind auf jeden Winkel gerichtet. Nur offiziell Erwünschtes darf sichtbar sein. Dauernutzer gehören nicht dazu.

„Welche Personengruppen und Verhaltensweisen unerwünscht sind, steht fest; die Frage ist aber, welche baulichen und infrastrukturellen Bedingungen diese Personengruppen anlocken und diese Verhaltensweisen begünstigen.“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 64)

Erreicht wird damit eine soziale Homogenisierung: Konsumgüter zu Konsumgütern, Obdachlose zu Obdachlosen, nämlich außerhalb des Bahnhofs und außerhalb der Sichtweite. Gerechtfertigt wird diese „Säuberung“ des öffentlichen Raumes mit Sicherheit. Diese Sicherheit soll vor Kleinkriminalität ebenso schützen wie vor beunruhigenden Anblicken. Laut Ligna wurde der vormals öffentliche Raum in einen normierten und normierenden Raum umgewandelt. Torsten Michaelsen spricht von einer „fast schon Disziplinierung“ (Michaelsen 2011b), die in den privatisierten Bahnhöfen mit Bezug auf ihre Nutzerinnen stattfindet. Funktionierte das Nebeneinander der verschiedenen Nutzergruppen des Bahnhofs vor dem Umbau durch „ungeschriebene Regeln der sozialen Interaktion im Raum“ (Legnaro, Birenheide 2005: ebd.) wird durch die Privatisierung eine Hausordnung eingeführt und mittels Ordnungspersonals und Überwachungskameras durchgesetzt. Die zufälligen Erfahrungsgemeinschaften, die sich am Bahnhof ergeben, werden nun gesteuert und inszeniert, um nichtvorhersagbare Ereignisse auszuschließen. Auf diese normalisierende Inszenierung soll das Radioballett hinweisen, indem es etwas nicht Normales inszeniert.

“In diesen transparenten Räumen wird das ja alles sofort beseitigt und darüber wird den Leuten, den Besuchern der Eindruck verschafft, dass alles sofort erklärbar ist, alles transparent ist und uns ging es eigentlich darum, da etwas Intransparentes reinzusetzen, etwas das sich nicht sofort erklärt, was auch nicht sein Anliegen preisgibt.“
(Torsten Michaelsen, Interview im Anhang)

Für die Dauer des Radioballetts wurde das Unerwartbare durch die aus dem Bahnhof vertriebenen Gesten zurückgebracht. Statt einer normierenden Übung wurde nichtnormiertes Verhalten geübt, das den Bahnhof als Ort veränderte. Dabei ging es weniger darum, tatsächlich die aus dem Bahnhof vertriebenen sozialen Gruppen zurückzubringen oder zu vertreten, als vielmehr darum, die un-menschliche und normierende Seite des Kapitalismus sichtbar zu machen, die durch die ständige Inszenierung des Kapitalismus in Bahnhöfen und Shopping Malls unsichtbar gehalten wird.

Bahnhöfe waren von Anfang an funktionale Orte, die den Übergang von Stadt zu Eisenbahn regelten, um „unterschiedliche Bedürfnisse von Mensch und Maschine“ (Legnaro, Birenheide 2005: S. 42) zu vereinen. Mit dieser Definition entspricht der Bahnhof einem Hybridwesen, wie Latour es beschreibt. Als solches erfüllt er menschliche und nichtmenschliche Funktionen. Regelte er zuvor den Übergang zwischen Mensch und Eisenbahn, kommen nun zu den Bedürfnissen von reisenden Menschen und sie befördernden Maschinen auch die Bedürfnisse des Kapitalismus hinzu. Mit der Umgestaltung in eine Konsumzone verändert sich der Bahnhof als *Akteur*. Diese Veränderung macht das Radioballett mit Gesten sichtbar.

3.4. Die Rolle der Gestik im Radioballett

„Es ist nicht gereiht, es bildet keine Figur, sondern es existiert in der simultanen, aber zerstreuten Geste.“
(König, Feigelfeld 2011)

Die Aufführung des Radioballetts der Gruppe Ligna besteht nicht, wie etwa ein Fernsehballt, aus einer szenischen Aufführung. Die Teilnehmerinnen werden nicht nach ihrem künstlerischen Vermögen ausgewählt, um ein Massenornament zu tanzen. Beim Radioballett ist keine Musik zu hören, die Anweisungen und Reflexionstexte werden über Kopfhörer übertragen und der Ursprung der massenhaften, simultanen, aber zerstreuten Geste ist für Passantinnen und Sicherheitspersonal nicht wahrnehmbar. Die sprachlosen Gesten des Radioballetts bekommen so einen gespenstischen Charakter, zumal die Bedeutung der Gesten, die über die Reflexionen zwischen den Anweisungen im Programm zum Ausdruck kommen, ebenfalls für Unbeteiligte nicht hörbar ist. Gleichzeitigkeit und Sprachlosigkeit bewirken den gespenstischen Charakter des Radioballetts:

„Die verdrängten Gesten suchen den privatisierten Raum heim wie Gespenster und werden in ihrer Zerstreuung unkontrollierbar.“ (König, Feigelfeld 2011: S. 54)

Die Unergründbarkeit der Gesten bewirkt auch die Unkontrollierbarkeit. Das Radioballett stellt eine nicht erwartbare Situation dar, die durch die allumfassenden

de Kontrolle und funktionale Gestaltung ausgeschlossen werden sollte. Nicht Erwartbares ist unkontrollierbar:

„Das Radioballett erzeugt eine unkontrollierbare Situation.“ (König, Feigelfeld 2011: S. 51)

Die „Konstellation der HörerInnen und die Zerstreuung der Stimme“ sind die Elemente, die das Radioballett unkontrollierbar machen und „die sich nicht beherrschen lassen“ (Ligna 2004).

Außenstehende sehen Menschen, die sich ungewöhnlich verhalten. Diese führen eine Abfolge von Zeichen aus, von denen jedes einzelne für sich deutbar wäre, die aber im massenhaften, synchronen Auftreten rätselhaft bleibt. Anhand der Geste unterscheidet Ligna erlaubtes von unerlaubtem Verhalten im privatisierten, öffentlichen Raum, wie dem Bahnhof.

„Die Kontrolle schafft eine Ordnung von erlaubten und verbotenen Gesten.“ (König, Feigelfeld 2011: S. 54)

Die Kontrolle, die vor allem über Überwachungskameras erfolgt, ist visuell ausgerichtet. Die Kameras übertragen Bilder, die vom Ordnungspersonal beobachtet werden. Dabei wird das Verhalten der Personen über die Gestik interpretiert, da Geräusche nicht übertragen werden.

Das Radioballett untersucht die Grenze zwischen erlaubten und verbotenen Gesten, es versucht, die Grauzone erlebbar und sichtbar zu machen. Gesten verweisen in ihrer Zeichenfunktion auf die sozialen Gruppen, die vor der Umgestaltung des Bahnhofs in eine Konsumzone in diesem anzutreffen waren. Gleichzeitig sind Gesten leicht auszuführen, die Teilnehmerinnen benötigen kein schauspielerisches Talent um sich beim Radioballett zu beteiligen. Die Geste des Bettelns z.B. besteht im Aufhalten der Hand. Betteln zählt zum unerwünschten Verhalten, es steht als drohendes persönliches Schicksal im Kontrast zum verheißungsvollen Warenangebot und stört dessen Inszenierung durch die Sichtbarmachung der Kehrseite des Kapitalismus. Es geht im Radioballett nicht um künstlerischen Ausdruck, sondern um das Erleben einer Situation.

Gesten, in ihrer Eigenschaft als Zeichen, verweisen auf etwas. Sie sind als Codes für bestimmtes Verhalten bekannt und normiert. So wird eine synchrone Ausführung durch kurze Anweisungstexte ohne vorheriges Üben möglich. Einerseits verweisen die Gesten symbolisch auf das verdrängte Verhalten, auf die von der scheinbaren Öffentlichkeit des Bahnhofs ausgeschlossenen Gruppen und auf den Grund für ihr ausgeschlossen Sein, den für eine inszenierte Konsumwelt unpassenden Anblick. Indem dieses Verhalten synchron, zahlreich und verstreut als gleichförmige Geste aufgeführt wird, entsteht aber eine zweite Ebene. In dieser zweiten Ebene funktioniert die Geste wie ein Code für das gemeinsame Radiohören der im Bahnhof vereinzelter Teilnehmerinnen des Radioballetts. Sie erleben gemeinsam einen anderen Bahnhof, in dem die Normierung aufgehoben ist. Das gemeinsame Erleben drückt sich in der gemeinsamen Geste aus, die für die Teilnehmerinnen nicht gespenstisch erscheint, sondern eine Verbindung schafft und Zusammenhalt trotz der Distanz der Zerstreuung bestärkt. „Die Stimme im Radio wird in ihrer Zerstreuung auf viele Geräte zu einer unkontrollierbaren Geste“ (König, Feigelfeld 2011: S. 54). Verbotenes Verhalten, wie z.B. auf den Boden legen, wird durch die Gemeinsamkeit mit den anderen Teilnehmerinnen und den dadurch entstandenen geschützten Bereich möglich und erlebbar, wo in der Einzelsituation die durch die funktionale Gestaltung des Raumes wirkende Normalisierung stärker wirkt. „Die Normierung verbotener Gesten durch das Radio löst die Normierung des Raumes auf“ (König, Feigelfeld 2011: S. 58).

In der Situation des Radioballetts verknüpfen sich Erleben des spezifischen Ortes, Hören der Radiosendung und ihrer Thesen und Ausführung ungewohnten Verhaltens zu einem neuen Wissen, das durch diese Situation produziert wird.

3.5. Das Radioballett im Kreislauf der Wissenschaften

Wie sich Wissen in einer Gesellschaft verfestigt, beschreibt Bruno Latour mit dem Kreislauf der Wissenschaften. Zugleich stellt das Konzept dieses Kreislaufs die Methode der Wissenschaftsforschung dar. Die Beschreibung dieser Prozesse, die ich in Kapitel 2 vorgenommen habe, dient mir als Basis für ihre Anwendung

als Methode, um das Radioballett der Gruppe Ligna als Beispiel für Wissensproduktion zu untersuchen. Ich werde prüfen, wie die fünf Schleifen (1) Mobilisierung, (2) Autonomisierung, (3) Allianzen, (4) öffentliche Repräsentation und (5) Knoten im Radioballett ihren Ausdruck finden.

(1) Mobilisierung

Mobilisierung beschreibt Latour als den Prozess, in dem Daten selektiert und transformiert werden. Es entstehen Fakten, die sammelbar und assoziierbar werden. Sie werden in eine Form gebracht, die es ermöglicht, von anderen Orten und Zeiten aus auf den Entdeckungsmoment zurückzugreifen. So gehören zur Mobilisierung Tabellen und Berichte, aber auch Museen, Bibliotheken und andere Sammlungen. Zur Mobilisierung gehört einerseits das Zurückgreifen auf vorhandene Ressourcen (Sammlungen und Bibliotheken) und andererseits die neue Anordnung und Assoziierung von Fakten und *Akteuren*.

Wie äußert sich Mobilisierung im Radioballett? Die selektierten und neu assoziierten Fakten sind im Radioballett die Gesten. Sie sind der Ausdruck für das aus dem Bahnhof im Zuge der Privatisierung entfernte „nichtbestimmungsgemäße Verweilen“ (Ligna 2003). Sie verweisen auf die Funktionsänderung des Bahnhofs, der vorher ein Übergangsort war und nun einen Ort des konsumierenden Aufenthalts darstellt, wodurch sich das Verhalten an diesem Ort ändert. Mobilisierung drückt sich einerseits in der Transformation von Inhalt in Form aus: politisches Wissen wird in Gesten transformiert. Die nonverbalen Gesten werden aus verbalen Anweisungen der Choreographie transformiert, die sich wiederum auf ihren Ursprung im Verhalten am Bahnhof beziehen.

Die aufeinander folgenden Transformationen bilden die Kette der Referenz, die sich auch nach der Aufführung des Radioballetts fortsetzt: in Berichten darüber, Aufzeichnungen und Publikationen. So gibt es beispielsweise Videoaufzeichnungen des Radioballetts in Leipzig, denen die ausgestrahlte und aufgezeichnete Radiosendung als zusätzliche Tonspur hinzugefügt wurde, um das Ereignis für Nichtteilnehmerinnen verständlich zu machen (radiodispersion 2008). Das ist

nicht nur für die Schleife der öffentlichen Repräsentation wichtig, sondern erklärt auch, wie Referenzen als Quellen für neues Wissen und Sammlungen zur Verfügung stehen. Um nachzuvollziehen, was beim Radioballett in Leipzig 2003 geschehen ist, kann man auch 2011 auf das Video zurückgreifen und Aussagen über das Radioballett machen, das längst vergangen ist und nur für den Moment des Ereignisses konzipiert war. Gleichzeitig wird deutlich, dass eine Videoaufzeichnung nicht das Ereignis selbst ist, sondern seine Übersetzung. Es berichtet darüber, kann aber mit dem Erleben selbst nicht gleichgesetzt werden. Seine Bedeutung liegt in der Nachvollziehbarkeit des Ereignisses, unabhängig von der Zeit, zu der das Radioballett stattgefunden hat und dem Ort, ohne den Bahnhof Leipzig je betreten zu haben.

(2) Autonomisierung

Die Schleife der Autonomisierung beschreibt, wie Erkenntnisse als Wissen Gewicht bekommen. Durch die Autonomisierung wird Wissen unabhängig von der Person, sowie den Umständen und Entstehungszusammenhängen des Wissens. Das passiert, indem Wissen von anderen Personen überprüft und anerkannt, also geteilt wird. In der Wissenschaft ist das in den meisten Fällen das Fachkollegium: Im Forschungsinstitut oder der Universität gibt es zahlreiche Personen, die durch ihre Überzeugungen neuen Fakten und neuem Wissen Gewicht verleihen können. Im Falle der außeruniversitären Wissensproduktion nehmen Personen anderer Gruppierungen oder Institutionen diese Rolle ein. Außeruniversitäres Wissen ist gerade nicht durch die Wissensinstitution Universität abgesichert und braucht andere Wege der Autonomisierung.

Dieser Prozess besteht vor allem in der kritischen Auseinandersetzung, die dem Anerkennen neuen Wissens vorausgeht. Als „Fachkollegium“ gilt im Beispiel Radioballett auch die alternative Szene, die die Aktion auf ihren Gehalt an „politischer Wahrheit“ oder „politischem Wissen“ hinterfragt. Beim Beispiel Radioballett äußert sich das in den Kritiken aus linksalternativen Kreisen. Michaelsen nennt im Interview eine Kritik am Radioballett in Hamburg 2002, die im Nachhin-

ein aufgetaucht ist, dass das Radioballett „hätte doch ein bisschen expliziter werden können“ (Michaelson 2011b). Durch diese Aussage wird deutlich, dass das Radioballett durchaus als linksalternativer Aktionismus subtilerer Ausprägung wahrgenommen wurde. Es wird also von der alternativen Szene als politische Aktion eingeordnet und als solche autonomisiert.

Dem Prozess der Autonomisierung droht vor allem zu Beginn das Scheitern. Jedes neue Wissen stellt andere Assoziationen zwischen *Akteuren* dar, die nicht ohne Verhandlungen vor sich gehen. Beim Radioballett wird politischer Aktionismus mit künstlerischer Inszenierung kombiniert. Entgegen der dem Radioballett vorangehenden Befürchtung der Eigentümerin des Bahnhofs (DB), wurde der Zugverkehr oder der Konsum im Bahnhofsgelände weder unterbrochen noch gestört. Die politische Wirkung des Radioballetts beruht nicht auf körperlichem Widerstand, wie er maßgeblich für Protestaktionen, wie beispielsweise das Anketten an Gleise gegen Castortransporte, ist. Sie beruht in der Irritation des Normalen, die scheinbar spurlos vorübergeht. Tatsächlich verändert sich aber z.B. das Wissen darüber, welche Formen öffentlichen Protests es gibt, durch die Aufführung des Radioballetts. Im fachlichen Anerkennen dieses Wissens äußert sich die Autonomisierung.

(3) Allianzen

Die dritte Schleife im Kreislauf der Wissenschaften beschreibt die Allianzen, die eingegangen werden, um Forschung durchführen zu können. Sie beschreibt Umwege, die in Kauf genommen werden müssen, um das Ziel zu erreichen. Als Beispiele dafür nennt Latour u.a. Regierungen, die Geld für Forschungen bereitstellen (Latour 2000: S. 96ff). Im Beispiel des Radioballetts in Hamburg sind Freies Radio, Ligna und die Kunsthalle Hamburg eine Allianz eingegangen. Das Radioballett entstand im Rahmen eines Projektes der Hamburger Kunsthalle (Kunsthalle Hamburg 2011). Ligna war eingeladen worden, sich am Projekt mit einer Aktion zu beteiligen, was ausschlaggebend für die Entwicklung der spezifischen Form des Radioballetts war. Die Kunsthalle gab damit den Anstoß und

setzte gleichzeitig den zeitlichen Rahmen zur Durchführung des ersten Radioballetts 2002 in Hamburg (Michaelson 2011b).

Allianzen machen Wissensproduktion möglich und verändern gleichzeitig das Ergebnis. Auch wenn das Radioballett in dieser spezifischen Form eine Erfindung von Ligna ist, es hätte es nicht ohne die Hamburger Kunsthalle gegeben. Es hätte dann möglicherweise einen anderen Anlass und eine andere Allianz gegeben, aber das Ergebnis dieser wäre nicht das Radioballett im Hamburger Hauptbahnhof 2002 gewesen. Mit der Verankerung in einem Projekt wurde das Stattfinden der Aktion festgelegt und das Datum vereinbart, auch wenn zum Zeitpunkt dieser Vereinbarung noch nicht feststand, wie das Radioballett genau aussehen würde und noch nicht einmal die Bezeichnung Radioballett dafür existierte. Aber Ligna erhielt so die Gelegenheit, eine Aktion zu entwickeln, die ihren Vorstellungen entsprach und diese auch durchzuführen.

Durch Allianzen entstehen Verknüpfungen von *Akteuren*, die vorher nichts miteinander zu tun hatten. Das Neuartige am Radioballett ist nicht Kunst mit politischem Aktionismus zu verknüpfen oder Freies Radio, das selbst aus medienpolitischem Aktionismus entstanden ist, mit Aktionismus zu kombinieren. Ligna beschreibt als das Neuartige am Radioballett die Nutzung eines bislang brachliegenden Potentials des Mediums Radio, die Zerstreutheit. Dieses Potential zu nutzen war nur durch das Freie Radio möglich. Weder kommerzieller Rundfunk noch öffentlich-rechtlicher Rundfunk hätten ein Radioballett in dieser Form ermöglichen können. Für den kommerziellen Rundfunk steht eine kommerzkritische Intention konträr zum eigentlichen Interessengebiet, eine möglichst große Hörerinnenschaft als Zielgruppe der gesendeten Werbung verkaufen zu können. Dagegen kann der öffentlich-rechtliche Rundfunk als staatlich geförderter Sender keine Aktion unterstützen, die die „Grauzone zwischen erlaubten und verbotenen Gesten“ (König, Feigelfeld 2011: S. 49) untersucht. Im Freien Radio begegnen sich Offenheit für Kunst, Interesse an politisch alternativem Aktionismus in Form einer Kapitalismuskritik und die Fähigkeit, ein zerstreutes Publikum zu mobilisieren.

Die Allianz mit der Kunsthalle Hamburg besteht darin, den Rahmen für die Aktion zur Verfügung zu stellen. Das Ziel der Kunsthalle, einen künstlerischen Programmpunkt zu haben wird mit dem Ziel von Ligna, für das Freie Radio Formen zu entwickeln, und dem des Freien Radios, Gegenöffentlichkeit zu schaffen, verknüpft und als Ergebnis entsteht das Radioballett, eine künstlerische Form politisch motivierten Radiohörens.

(4) Öffentliche Repräsentation

Die vierte Schleife im Kreislauf der Wissenschaften beschreibt die öffentliche Repräsentation. Sie zeigt, wie Wissen gesellschaftliche Relevanz erhält und in Allgemeinwissen übergeht. Sie erklärt, wie es möglich ist, dass eine kontroverse Diskussion zu einer gesellschaftlichen Gewissheit wird, die über ihre Fachgrenzen hinausreichende Bedeutung hat. Latour nennt das die „Sozialisierung neuartiger Objekte – Atome, Fossilien, Bomben, Radaranlagen, Statistiken, Theoreme“ (Latour 2000: S. 126) und meint damit die Frage, wie technische und wissenschaftliche Dinge zur Alltagswelt werden. Das passiert, indem über sie gesprochen, berichtet, diskutiert und nicht nur geforscht wird. Neue Begriffe werden öffentlich repräsentiert.

Radioballett ist selbst schon eine öffentliche Aktion. Es findet angekündigt statt und ist für jeden, der daran teilnehmen möchte, zugänglich. Das unterscheidet das Radioballett fundamental von Experimenten, die in einem Labor unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden. Im Falle des Radioballetts ist das Ereignis selbst auch das Ergebnis des Experiments. Die öffentliche Repräsentation des Radioballetts erfolgt nicht nur durch die Gruppe Ligna, die Ergebnisse präsentiert, sondern durch das Ereignis selbst. Es wird darüber berichtet und diskutiert (Ligna 2003; Geiger, Tan 2004; Prelomkolektiv 2005a; Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 2011) und es entstehen Publikationen (Ligna 2004; König, Feigelfeld 2011).

Darüber hinaus hat das Radioballett einen eigenen Eintrag in Wikipedia (Wikipedia 2011a). Es taucht dort aber auch noch an einer anderen Stelle auf, als ein Beispiel im Eintrag Smart Mobs:

„Eine technische Variante ist das Radioballett, eine im Jahre 2002 in Hamburg erstmals aufgeführte^[2] Form des Straßenprotestes oder der gewollten Irritation von Passanten. Die Akteure führen ein Radio mit sich und erhalten durch dieses Anweisungen, wie sie sich zu verhalten haben. So werden die Teilnehmer etwa aufgefordert zu winken, zu tanzen, gebückt umherzulaufen oder sich auf den Boden zu legen.“ (Wikipedia 2011b)

An diesem Beispiel zeigt sich, wie sich öffentliche Repräsentation als Prozess verselbstständigt. Das Radioballett ist nicht als Smart Mob konzipiert worden, vielmehr ist diese Zuschreibung im Nachhinein passiert. Smart Mobs sind eine Unterform von Flash Mobs, die ca. zur gleichen Zeit auftauchten, wie das Radioballett. Anders als beim Radioballett gibt es beim Flash Mob keine inhaltliche Intention. Ein Flash Mob besteht im spukhaften Auftauchen einer Menschenmenge, die sich zuvor, meist über Mobiltelefone per SMS, verabredet hat, an einem bestimmten Ort mit einer bestimmten Handlung aufzutauchen. Smart Mobs wird hingegen eine inhaltliche Aussage zugeordnet, weshalb im zitierten Wikipediaeintrag das Radioballett dazugerechnet wird. Dass Radioballett zerstreutes Publikum organisiert und eine Form ist, die Freies Radio weiterentwickelt, findet jedoch keine Erwähnung, obwohl es grundlegend für die Entwicklung des Radioballetts war.

Die öffentliche Repräsentation von Wissen stellt sich damit anders dar, als die Repräsentation dieses Wissens von Seiten der Initiatorinnen. Die Form in der Wissen öffentlich repräsentiert wird, unterliegt nur bedingt der Kontrolle der Autorin. Sie kann zwar kontrollieren, was sie selbst veröffentlicht, aber nicht, was über das von ihr initiierte Wissen publiziert wird. Auch das Aufgreifen der Form Radioballett von anderen *Akteuren* stellt eine Form der öffentlichen Repräsentation dar, auch wenn die Ausführung z. T. nicht der Konzeption von Ligna entspricht.

„Und zwar sind wir der Form gegenüber viel skeptischer, als die Leute, die die auch anwenden. Weil wir davon ausgehen würden, die funktioniert nur in ganz bestimmten Situationen. Sie muss irgendwas mit dem Raum zu tun haben, in dem man sich befindet. Und wir finden nicht, dass das sozusagen ein universelles Tool ist, das man für alles Mögliche anwenden kann.“ (Michaelsen 2011b)

Öffentliche Repräsentation ist maßgeblich für die Verankerung von Wissen in der Gesellschaft. Wissen wird verändert, es entzieht sich der Kontrolle einzelner Personen und erlangt Bedeutung als Kulturfaktor.

(5) Knoten

Mit dem Knoten im Kreislauf der Wissenschaften bezeichnet Latour den Inhalt des Wissens. Der Knoten verbindet die anderen Schleifen im Kreislauf, die ohne ihn auseinanderfallen würden. Andererseits gäbe es keinen Knoten ohne die anderen Schleifen. Latour betont die Zirkularität des Wissens, das seiner Auffassung nach nie nur auf den konkreten Inhalt reduziert werden kann (ohne Schleifen kein Knoten) wie das der traditionelle Wissensbegriff vorschreibt. Bedingt durch die anderen Schleifen des Kreislaufs beschreibt der Knoten das Wissen, das enzyklopädisch formuliert werden kann, z.B. in Form eines Begriffs. Der Knoten wird durch die Definition eines Begriffs ausgedrückt.

Im Beispiel Radioballett entspricht der Knoten etwa dem Satz: Der Bahnhof schließt durch seine funktionale Umgestaltung soziale Gruppen aus.

Das ist die zentrale These, die durch die spezielle Form und Situation des Radioballetts umgesetzt wird. Reduziert man das Radioballett auf diese These kommt das, was das Radioballett ausmacht, nicht zum Vorschein. Erst wenn Form, Situation und Intention des Radioballetts beschrieben werden, wird deutlich, was es ist:

Bahnhöfe sind inszenierte Räume, die eine Scheinöffentlichkeit suggerieren, um zentrale Lage und Durchgangsverkehr von Passantinnen für Konsumzwecke zu nutzen. Für diesen Zweck ungeeignete Personengruppen oder die Inszenie-

rung störende Faktoren werden ausgeschlossen. Dadurch entsteht ein normierter Raum, in dem (aus kapitalistischer Sicht) erwünschtes Verhalten geübt, überwacht und kontrolliert wird. In diese Inszenierung hinein bewirkt das Radioballett eine Veränderung des Raumes, indem es eine unkontrollierbare Situation schafft und die aus dem Bahnhof entfernten Gesten massenhaft synchron aufführt und ebenfalls inszeniert. Es nutzt dabei die dem Radio eigentümliche Eigenschaft der Distribution und ermöglicht eine Zerstreuung der Teilnehmerinnen statt einer Versammlung als Protestaktion. Das Radioballett erweitert damit die Möglichkeiten des Freien Radios. Zur Berichterstattung von Protestaktionen fügt es die Möglichkeit deren Steuerung hinzu.

4. Wissensproduktion im Radioballett

4.1. Das Radioballett als Experiment

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich Bruno Latours Auffassungen, die Grundzüge seiner Metaphysik und seinen Begriff des Wissens, dargestellt und angewandt. Latour fordert mit seiner Metaphysik die Einbeziehung nichtmenschlicher *Akteure*, wie Hybridwesen und technische Artefakte, in die Erklärung sozialer Zusammenhänge. Ein so begriffenes Kollektiv der menschlichen und nichtmenschlichen *Akteure* als weltgestaltend zu beschreiben, eröffnet neue Möglichkeiten für Epistemologie und Erkenntnistheorie.

Den Begriff des Wissens als etwas aufzufassen, das nicht nur objektiv bedingt ist, sondern dessen Produktion auch von zahlreichen interaktiven Prozessen abhängig ist, war Inhalt des zweiten Kapitels. Anschließend habe ich anhand des Radioballetts der Gruppe Ligna den von Latour in „Die Hoffnung der Pandora“ geschilderten Kreislauf der Wissenschaften angewandt. Ich wende mich jetzt der Frage zu, welches Wissen im Radioballett produziert wird und welche *Akteure* daran beteiligt sind.

Das Paradox der Wissenschaft besteht nach Latour darin, dass Fakten einerseits künstlich hergestellt sind und andererseits Wissenschaft darin besteht, etwas Neues zum Vorschein zu bringen (Latour 2000). Dafür steht sinnbildlich die Situation des Experiments. Durch eine bestimmte Anordnung und das Herstellen einer spezifischen Situation, kann dieses Neue mit seinen Eigenschaften erlebt und beschrieben werden. Experimente beruhen auf der Inszenierung des nicht zufälligen Zufalls: es wird ein Rahmen geschaffen, in dem etwas Nichtvorhersehbares passieren soll, von dem man zwar eine Vorstellung hat, sich aber nicht sicher sein kann, dass es auch eintreffen wird. Das Experiment stellt eine Situation der Ungewissheit dar, die dazu dient Gewissheit zu erhalten.

Das Neue, das im Experiment Radioballett zum Vorschein kommt, ist das Radioballett selbst, die Hervorbringung einer Situation als neue Form des Radiohörens. Das Ergebnis des Radioballetts liegt im Ereignis, im Stattfinden. In diesem Sinne hat das Experiment Radioballett „kein Auge“ (Michaelson 2011b). Es hat keine Beobachterin, die als Forscherin den Versuch interpretiert und Ergebnisse festlegt. Die Initiatoren von Ligna haben das Radioballett als Experiment im Moment der Aufführung aus der Hand gegeben. Ziel war weder das Verhalten der Teilnehmerinnen, noch das der Passantinnen oder anderer *Akteure* zu analysieren und etwa daraus Erkenntnisse abzuleiten.

Das Radioballett ist dennoch ein Experiment, weil es eine Theorie mit einer Inszenierung ungewissen Ausgangs verknüpft. Es ist keine Inszenierung, wie die verheißungsvolle Konsumwelt, die am Bahnhof im Zuge seiner Umstrukturierung entstanden ist, sondern beim Radioballett entspricht die Inszenierung einer Laborsituation, in der entsprechende Vorkehrungen getroffen werden, um einen bestimmten *Akteur* zum Vorschein zu bringen. Dieser *Akteur*, das Radioballett selbst, entsteht tatsächlich erst im Moment seiner Aufführung, durch das Zusammenwirken aller am Experiment beteiligten *Akteure*.

Zunächst existiert eine Theorie, dann eine Idee, wie diese umgesetzt werden kann und schließlich ein Plan, nach dem das Experiment durchgeführt wird. Es wird eine Situation geschaffen, um die Theorie zu veranschaulichen. Was das Radioballett von einem „echten“ Experiment jedoch unterscheidet, ist, dass mit dem Ende der Aktion auch das Radioballett als Experiment endet. Es gibt keine Auswertung der Ergebnisse und keine Definition des vermittelten Wissens oder der gewonnenen Erkenntnisse.

Das heißt aber nicht, dass kein Wissen produziert wird. Das Wissen, das im Radioballett produziert wird, entsteht für die Initiatoren, die Teilnehmerinnen, Beobachterinnen und alle, die sich im Nachhinein mit der Aktion auseinandersetzen, also Interessierte, Forscherinnen und Studentinnen.

4.2. Die Akteure im Radioballett

Das Radioballett entsteht durch die Interaktion aller am Ereignis beteiligten *Akteure*. Es lassen sich mindestens fünf entscheidende *Akteure* feststellen: die Initiatoren von Ligna (1), das Freie Radio (2), die Teilnehmerinnen (3), die Passantinnen (4), der Bahnhof (5).

(1) Die Initiatoren

Wesentliche *Akteure*, obwohl zum Zeitpunkt des Radioballetts nicht vor Ort, sind die Initiatoren des Radioballetts. Die Gruppe Ligna entwickelte die Idee, entwarf und konzeptionierte die Situation des Radioballetts. Ihr Wissen und ihre Gedanken haben dem Radioballett seine Form gegeben. Wie es im Endeffekt genau aussehen und sich gestalten würde, war dabei aber noch unklar und zeigte sich erst in der Aufführung des Radioballetts. Die Initiatoren agierten auch, indem sie Setting und Zeitpunkt des Stattfindens festlegten, die Einladung formulierten und das drohende Verbot der Veranstaltung abwenden konnten. Während der Aufführung agierten sie indirekt, sie waren zwar nicht vor Ort und griffen auch nicht in das Geschehen ein, aber sie agierten dennoch in Form des Radioballetts, das auf ihren Vorstellungen und damit auf ihrem Wissen beruhte.

(2) Das Freie Radio

Auch das Freie Radio ist ein *Akteur*. Es agiert nicht nur durch die Tatsache, dass es die Frequenz zur Verfügung stellt. Es lässt sich darauf ein, ein neues Format auszuprobieren und Potentiale zu erforschen, die weder kommerziellem, noch öffentlich-rechtlichem Rundfunk zur Verfügung stehen. Es agiert vor allem durch die Ausstrahlung der Handlungsanweisungen, die Ligna zuvor konzipiert und aufgenommen hat. Vor Ort materialisiert sich das Freie Radio in Form der Radioempfangsgeräte, die die Teilnehmerinnen bei sich tragen. Sie ermöglichen das Hören der Radiosendung und damit die Teilnahme am Radioballett, die gleichzeitig und doch überall im Raum des Bahnhofes zerstreut stattfindet.

Das Freie Radio ermöglicht so die Durchführung des Radioballetts und wird gleichzeitig als *Akteur* sichtbar: Das vereinzelte Hören der Radiosendung wird in Form der assoziierten Gruppe der Teilnehmerinnen sichtbar.

(3) Die Teilnehmerinnen

Weder Initiatoren, noch der Radiosender sind vor Ort. Sie agieren indirekt und sind selbst am Bahnhof zum Zeitpunkt des Radioballetts nicht sichtbar. Deshalb agieren die Teilnehmerinnen des Radioballetts am auffälligsten. Ihre Gesten sind es, die die Situation im Raum sichtbar machen und dem Experiment seinen Namen geben. Auch wenn das Agieren in der Ausführung von Handlungsanweisungen besteht, ist es mehr als ein mechanisches Erfüllen dieser Anweisungen. Im Gegensatz zu Schauspielerinnen, kommen die Teilnehmerinnen keiner vorher eingegangenen Verpflichtung nach. Ihre Teilnahme am Radioballett ist freiwillig und kann jederzeit unterbrochen oder aufgehoben werden.

Wäre das Radioballett aufs Hören beschränkt, wäre es im Raum nicht sichtbar. Erst in der gleichzeitigen Ausführung der Gesten wird das Agieren der Teilnehmerinnen sichtbar, denn es unterscheidet sich nun vom Verhalten der Passantinnen. Ohne die Ausführung der Gesten wären sie von ihnen äußerlich nicht unterscheidbar. Durch diesen Unterschied stellen sie eine Beziehung zu den unbeteiligten Passantinnen her und beziehen sie als *Akteure* in das Radioballett ein.

(4) Die Passantinnen

Auch wenn die Passantinnen nicht an der Aufführung des Radioballetts teilnehmen, agieren sie dennoch als *Akteur*. Durch ihre Irritation und Beobachtung und letztlich auch ihre Anwesenheit im Raum werden sie Teil vom Experiment. Auch wenn sie nicht die Radiosendung hören, sind sie Publikum der Aufführung Radioballett. Sie agieren mit ihrer Reaktion in der Situation des Radioballetts. Damit sind sie mehr als bloße Empfängerinnen einer Botschaft, die sie aufnehmen können oder auch nicht. Sie gestalten, ohne es zu wissen, die Situation. Damit stellen sie einen der Faktoren des Zufalls dar, die das Radioballett zum Ex-

periment machen. Ihr Agieren ist nicht vorhersehbar. Sie könnten z.B. auch in das Geschehen eingreifen.

(5) Der Bahnhof

Auch der Bahnhof lässt sich als *Akteur* des Radioballetts beschreiben. Er ist mehr als nur der Ort des Geschehens, der dem Setting einen Rahmen gibt. Er ist Gegenstand des Experiments Radioballett und soll in seinen Eigenschaften zum Vorschein kommen. Dabei zeigt sich sein Agieren als Hybridwesen. Der Bahnhof vereint als Station für Reiseverkehr nicht nur Mensch und Maschine. Aber schon Mensch und Maschine haben unterschiedliche Bedürfnisse, die mittels des Bahnhofs funktionell geregelt werden sollen. Dementsprechend gestaltet sind Gebäude und Räume des Bahnhofs. Durch die Umgestaltung in eine Konsumzone kommen nun auch noch die Bedürfnisse des Kapitalismus hinzu, die nicht nur die Gestaltung des Bahnhofs verändern, sondern auch dessen Agieren, wie man mit Latour formulieren kann. Der Bahnhof agiert, indem er das Verhalten der Menschen regelt und bestimmtes Verhalten ausschließt (siehe Kap. 3.3.). Im Radioballett wird dieses Agieren durch Inszenierung des ausgeschlossenen und verbotenen Verhaltens sichtbar gemacht. Der Bahnhof zeigt so seine im Experiment beschriebene Seite und ist damit mehr als nur der Rahmen des Ereignisses.

Alle *Akteure* interagieren in der Situation des Radioballetts und jeder könnte das Ergebnis verändern. Ihr Agieren besteht in der Einflussnahme auf die Situation. Ob das bewusst oder unbewusst passiert, ist für den Handlungsbegriff bei Latour nicht entscheidend (siehe Kap. 1.4.). Latour führt damit einen neuen Handlungsbegriff ein, der nicht mehr auf das (selbst-)bewusste Subjekt beschränkt ist, sondern auf Interaktion von *Akteuren* beruht, die ebenso nicht-menschlich sein können.

4.3. Das im Radioballett produzierte Wissen

Das durch das Radioballett produzierte Wissen lässt sich auf zwei Ebenen betrachten: Einerseits in der „Idee dahinter“, der Theorie, aus der heraus die Intention des Radioballetts entstanden ist und dem Wissen, das die Initiatoren Ligna vermitteln und umsetzen wollten (1). Auf einer anderen Ebene lässt sich das Wissen beschreiben, das aufgrund der Wirkung des Radioballetts entsteht. Es gründet vor allem im Erlebnis der Situation (2).

(1) Die Idee dahinter

Dem Radioballett liegt die Idee zugrunde, Freies Radio weiterzuentwickeln. Die Situation, die Ligna vorfand, war folgendermaßen: Es gab Freies Radio seit den neunziger Jahren auf einer eigenen Frequenz, über die es senden konnte, um neue Maßstäbe im Rundfunk zu setzen. In der Ausführung und dem tatsächlich gesendeten Programm aber blieb auch Freies Radio beim bekannten Sender-Empfänger-Modell. Torsten Michaelsen spricht von der Vorstellung einer „idealierten Hörsituation“ (Michaelsen 2011b). In dieser von Michaelsen beschriebenen idealen Hörsituation, stehen sich idealer Sender und idealer Empfänger gegenüber. Im idealen Sender (dem Freien Radio) wird ein ideales „Wissen, eine politische Wahrheit“ (Michaelsen 2011b) ausgestrahlt, die ideale Rezipientinnen erreicht. Diese zeichnen sich durch aufmerksames Zuhören und Interesse aus. Die Vorstellung der idealen Hörsituation wird ergänzt von der Vorstellung des Freien Radios, dass der richtige Inhalt auch automatisch das richtige Publikum erreicht. Diese Vorstellung widerspricht allerdings der weitläufigen Auffassung, dass Radio als Nebenbei-Medium rezipiert wird (z.B. Kleinsteuber 2010). Ligna spricht sich nicht dafür aus, die ideale Hörsituation als Ansatz für die Konzeption Freien Radios zu wählen (Michaelsen 2011b).

Auch den Ansatz, möglichst viele zu Wort kommen zu lassen, um nach Brechts Anspruch den Distributionsapparat Radio in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln (Brecht 1967), halten sie für eine Fehlinterpretation Brechts (Ligna 2004). Stattdessen folgen sie Brechts Hinweis auf die Distribution als Ei-

genschaft des Radios. Lignas Grundgedanke besteht darin, die Zerstreuung als Eigenschaft des Radios zu nutzen und sie nicht als zu überwindenden Mangel anzusehen, wie immer wieder am Radio kritisiert wurde (Ligna 2004). Nutzbar wird die Zerstreuung, indem sie sichtbar gemacht wird und die Zuhörerinnen als assoziierte Gruppe einzelner Personen auftreten.

Im Radioballett äußert sich das so: Die Assoziation, die unsichtbar über das gemeinsame Radiohören passiert, wird durch die Ausführung von synchronen Gesten im Raum als Assoziation sichtbar. In der Hörsituation werden so die Hörerinnen zu (nonverbalen) Sprecherinnen und Brechts Anspruch erfüllt. Diese neue Form Zerstreuung im Raum zu organisieren, manifestiert das medientheoretische Wissen der Initiatoren in der Anwendung und begründet seine Wirkung. Das Wissen, das sie inhaltlich mit dieser Form vermitteln wollen, besteht in der Kapitalismuskritik, wie ich sie zuvor bereits beschrieben habe. Es kommt in der Auseinandersetzung um den sozialen Ausschluss der sich unpassend Verhaltenden zum Ausdruck.

(2) Wirkung

Die Wirkung des Radioballetts, die dem produzierten Wissen zugrunde liegt, zeigt sich in verschiedener Hinsicht und lässt sich immer wieder auf das Erlebnis des Ereignisses zurückführen. Für Ligna liegt die Wirkung im Moment des Stattfindens und der überraschend großen Anzahl Teilnehmerinnen (Michaelson 2011b). Für die Passantinnen zeigt sich die Wirkung in der vorübergehenden Erscheinung des „Spukes“, die z.B. Irritation auslöst. Für die Teilnehmerinnen dagegen besteht das Erlebnis im Üben und Erfahren von nicht normalisiertem Verhalten innerhalb eines Raumes, in dem das normalerweise nicht möglich ist. Das Erlebnis der Situation führt zur Auseinandersetzung mit dem Wissen, das im Radioballett vermittelt wird. So führt auf den verschiedenen Ebenen diese Auseinandersetzung zu neuem Wissen.

(3) Wissen

Das Radioballett entwirft kein wissenschaftliches System, um Wissen zu vermitteln. Es verändert die Wirklichkeit und produziert aufgrund dieser vorerst vorübergehenden Änderung (der Aufführung) Wissen in verschiedenen Formen. Das tatsächlich durch die Situation Radioballett produzierte Wissen umfasst wesentlich mehr als die inhaltliche Komponente der Kapitalismuskritik. Es beruht auch auf dem Erleben der Hörsituation oder der Irritation aufgrund des unerwarteten Verhaltens. Es umfasst das Erlebnis einer neuen Form Freien Radios ebenso, wie das Erlebnis für Ligna tatsächlich so eine Form gefunden zu haben. Im Radioballett wird Wissen über Politik, Gesellschaft und Medien produziert. Das Radioballett verändert die Wirklichkeit der Situation, um Wissen sichtbar zu machen. Eine konkrete Situation wird als Komposition geschaffen. Das Radioballett arbeitet mit Sichtbarem und Unsichtbarem, sowie mit Hörbarem und nicht Hörbarem. Es entsteht nicht nur eine spezifische Erkenntnis, die etwa der Botschaft des Radioballetts entsprechen könnte. Das produzierte Wissen wird nicht in Form eines Berichtes festgehalten, was nicht heißt, dass es kein produziertes Wissen gibt. Aber es gibt z. B. nonverbales Wissen, das auf dem Erlebnis oder der Teilnahme am Radioballett gründet.

Auch Wissenschaft verändert die Wirklichkeit, um Wissen sichtbar zu machen. Allerdings heißt der Prozess der Wissensproduktion in der Wissenschaft Abbildung oder Repräsentation der Wirklichkeit mit wissenschaftlichen Methoden. Die Wissenschaft stellt eine konkrete Frage, die beantwortet werden soll. Sie tut dies in Form von Texten und Belegen, wie Diagrammen, etc. Sie ist dabei aber immer an die sprachliche Ebene von Worten und Text gebunden.

Das Radioballett dagegen stellt eine Situation her, die keine Frage beantwortet, aber Fragen aufwirft und so den Wissensprozess in Gang setzt. Anschaulichkeit produziert Wissen, betont Sybille Peters (Peters, Schäfer 2006: S. 12) und zeigt den Zusammenhang zwischen Evidenz des Wissens und seiner Darstellung auf. Auch Latour ist dieser Meinung und bezeichnet Wissen als „die Beherr-

schung der Welt durch den Blick“ (Latour 1996a: S.196). Er löst damit die Verknüpfung von Wissen und Sprache und ermöglicht auch z.B. nonverbales Wissen als Wissen zu erfassen.

„Die analytischen Philosophen sind immer mit der Frage beschäftigt, wie wir über die Welt sprechen können, und zwar in einer Sprache, die sich am Ende als wahrheitshaltig erweist. Dabei konzentrieren sie sich nur auf die Sprache, ihre Struktur, Kohärenz und Geltung, während die Welt in allen ihren Demonstrationen nur darauf wartet, in Worte gefasst zu werden, um deren Wahrheit oder Falschheit durch ihre bloße Präsenz zu garantieren.“ (Latour 1996a: S. 216)

Latour stellt die Frage nach dem Wissen nicht, indem er die Wahrhaftigkeit des Wissens hinterfragt, sondern seine Entstehungsbedingungen untersucht. Für ihn ist die Frage nach der Wahrheit eine andere Frage als die nach dem Wissen. Wahrheit drückt sich für ihn in der Vielzahl der Referenzen eines Sachverhaltes aus. Sie erweist sich damit in der Präsenz. Latour verwirft den modernen Wissensbegriff, der mittels der Wahrhaftigkeit Wissen klassifiziert und es von wissenschaftlichen Methoden und Institutionen, wie etwa Universitäten abhängig macht. Sein Wissensbegriff ist nicht auf die Erkenntnis einer Person festgelegt, die dieses Wissen in Form von Sprache weitergibt.

Bei Latour entsteht Wissen durch das Zusammenwirken und Interagieren von *Akteuren*. Mit dem „Entlarven“ der Wissenschaft als auf Prozessen beruhend, eröffnet Latour den Wissensbegriff für andere Wissensformen. Wissen beruht laut Latour darauf, die Welt durch den Blick zu beherrschen (Latour 1996a: S.96). Somit wird jede Sichtweise zu Wissen, wenn sie genügend Referenzen zur Wirklichkeit aufweisen kann. Latour ermöglicht mit seinen Begriffen, das Radioballett als Wissensproduktion zu beschreiben.

Schlussbetrachtung

Bruno Latours Auffassungen zum Verhältnis von Wissen und Wirklichkeit waren grundlegend für diese Arbeit. Seine ursprünglich soziologischen Forschungen haben metaphysische Dimensionen, da sie sich immer auch mit dem Zustand der Welt befassen und fragen, wie unser Wissen über sie zustande kommt. In diesem Sinne kann man Bruno Latour als Philosophen auffassen, zumal die Wahl seiner Themen durchaus als philosophisch beschrieben werden kann. Dennoch untersucht Latour seine Fragestellungen mit soziologischen Methoden. Seine Vorgangsweise bezeichnet er deshalb auch als experimentelle Metaphysik (Latour 2004).

Latours methodischer Grundsatz äußert sich darin, dass er die Dinge und ihre Verstrickungen mit anderen *Akteuren* genauestens beobachtet und beschreibt, um so Kenntnis von der Welt zu erlangen. Disziplinäre Grenzen sind dabei für ihn kein Hindernis, im Gegenteil: bei seinen Wissenschaftsforschungen sind Physik oder Biologie ebenso Thema, wie Soziologie, Politik oder Philosophie. Gerade in den Verknüpfungen zeigt sich ein *Akteur*, meint Latour (Latour 2006b). In der Reduktion auf Begriffe dagegen kann er keinen erkenntnistheoretischen Gewinn feststellen. Den philosophischen Zugang, der Welt durch das Denken Kategorien zuzuweisen, verwirft er als Irrtum der *Übereinkunft der Moderne*.

So ist bei ihm die Welt nicht mehr in Dichotomien, wie Subjekt-Objekt, Gesellschaft-Natur oder aktiver Mensch - passiver Gegenstand aufgeteilt, sondern sie erweist sich als ein zu gestaltendes Kollektiv der menschlichen und nicht-menschlichen Wesen. Die Dinge bezieht er dabei als weltgestaltend mit ein. Die Welt stellt sich so als unendliches Netzwerk von *Akteuren* dar (Latour 2001). Durch seine grundlegend andere Erklärung der Welt und der Aufhebung von Subjekt und Objekt als erkenntnistheoretische Kategorien, entsteht bei Latour auch ein neuer Wissensbegriff. Erkenntnis ist nicht mehr ausschließlich Vermögen des

Subjekts auf Grundlage seines Denkens, sondern konstituiert sich im Blick auf die Welt.

Die Frage nach der Wahrheit des Wissens klärt Latour mit dem Begriff der *zirkulierenden Referenz*. Die Korrespondenztheorie verwirft er und schildert Wahrheit als Essenz einer Kette von Transformationen, die gerade keine Ähnlichkeit aufweisen. Die Transformationen, die Latour auch als Übersetzungen bezeichnet, transportieren Informationen in immer wieder neuer Form, z.B. Texten, Diagrammen, usw. Deshalb sind sie keine Abbilder oder Repräsentationen der Welt, sondern in geordnete, übersichtliche Form gebrachte Fakten. Diese gemachten Fakten stellen einen konkreten Sachverhalt dar, der aber eben gerade nicht Abbild von der Welt ist, sondern auf einen bestimmten Zusammenhang verweist. Das ist nur möglich, indem von der Vielfalt der Phänomene der Welt selektiert wird und der Blick auf das Wesentliche gelenkt wird. Zugunsten der Übersicht und der Erkenntnis muss vieles ausgeblendet – aus dem Blick genommen – werden.

Wahrheit ist bei Latour nicht mehr ein absolut gesetztes Kriterium, sondern ergibt sich aus der Vielzahl der Referenzen: je mehr Referenzen ein Sachverhalt aufweist, desto verknüpfter ist er mit der Welt und deshalb umso wahrer. Wahrheit wird damit relativ, weshalb Latour auch als epistemischer Relativist bezeichnet wird (Bammé 2004). Im *Kreislauf der Wissenschaften* beschreibt Latour die wissenschaftliche Wissensproduktion als Verschachtelung von unterschiedlichen Prozessen, die notwendig sind, um Wissen zu Wissen zu machen. Die Repräsentation dieses Wissens in Gesellschaft und Kultur spielt dabei ebenso eine Rolle, wie die Frage nach Grundbedingungen der Forschung oder dem Vorwissen, auf das aufgebaut wird. Dabei wird deutlich, dass Wissen auf mehr beruht als der Erkenntnis des Denkens, die sich selbst aufgrund ihrer Wahrhaftigkeit legitimiert.

Latour entwirft einen Wissensbegriff, der variabel statt absolut gesetzt ist. Für ihn ist Wissen nicht die Erkenntnis der objektiven Welt, die ein subjektiver Geist nie vollständig zu erfassen vermag. Wissen entsteht für ihn im Zusammen-

spiel der Prozesse, die er im Kreislauf der Wissenschaft beschreibt. Mit diesen Prozessen lässt sich nicht nur wissenschaftliches Wissen, sondern auch jede andere Wissensform beschreiben.

Das Radioballett als künstlerische Intervention mit politischer Motivation war mein Beispiel dafür. In dieser Aktion wurde Wissen als Kapitalismuskritik gestisch umgesetzt und aufgeführt. Das dadurch entstandene Wissen hat nicht nur künstlerische und politische Aspekte, sondern umfasst auch Medienwissen, indem es die Möglichkeiten Freien Radios vorführt. Auch wenn die Intention des Radioballetts auf die drei Personen der Gruppe Ligna zurückgeht, ist die Wissensproduktion, die durch die Aktion stattfindet, abhängig von den beteiligten *Akteuren*, ohne die das Wissen eine Idee in den Köpfen der drei Medientheoretiker und -künstler geblieben wäre. Anhand des Beispiels Radioballett konnte ich den Zusammenhang der verschiedenen Prozesse und Ebenen zeigen, die für die Wissensproduktion eine Rolle spielen.

Anhand des Beispiels Radioballett konnte ich nicht nur die kollektive Produktion von Wissen erläutern, sondern es war mir auch möglich zu zeigen, wie sich mit den Begriffen von Latour nonverbales Wissen, das durch Erfahrung und Ausführung der Gestik entstand, oder überhaupt Wissen in der Kunst beschreiben lässt.

Latour befreit damit den Begriff des Wissens vom Dogma der sprachlichen Wahrheit. Er ermöglicht so, Wissensformen als Erkenntnisse der Welt gelten zu lassen, die mit einem traditionellen Wissensbegriff, wie er über die *Übereinkunft der Moderne* vermittelt wird, nicht als Wissen beschrieben werden könnten.

Bibliographie

Ammon, Sabine (2009). Wissen verstehen - Perspektiven einer prozessualen Theorie der Erkenntnis. Weilerswist.

Aristoteles, Hermann Bonitz (Übers.), et al. (1989). Metaphysik. Griechisch–deutsch. Hamburg.

Bammé, Arno (2004). Science wars - von der akademischen zur postakademischen Wissenschaft. Frankfurt am Main u.a.

Belliger, Andréa (Hg.) (2006). ANThology - ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Science studies. Bielefeld.

Bender, Gerd (Hg.) (2001). Neue Formen der Wissenserzeugung. Campus-Forschung ; 835. Frankfurt, Main u.a.

Berger, Peter L. und Thomas Luckmann (1969). Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit - eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main.

Bogusz, Tanja und Estrid Sørensen (Hg.) (2011). Naturalismus | Konstruktivismus - zur Produktivität einer Dichotomie. Berliner Blätter ; 55 : Sonderheft. Berlin.

Brecht, Berthold (1967). Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: Berthold Brecht. Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. VIII. Frankfurt am Main.

Brunner-Szabo, Eva (1989). Medien im Widerstand vom Arbeiter-Radiobund in der 1. Republik bis zu den Freien Radios und Piratensendern heute - Möglichkeiten eines demokratischen Gebrauchs von Massenmedien. Wien.

Descartes, René und Artur Buchenau (Übers. u. Hg.) (1994). Meditationen über die Grundlagen der Philosophie - mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen. Hamburg.

Don, Ihde und Selinger Evan (2003). Chasing Technoscience: Matrix for Materiality. Bloomington.

Geisthövel, Alexa, Uffa Jensen, et al. (2005). Erlebte Welten - Erfahrungsräume der Moderne, in: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch. Orte der Moderne. Frankfurt am Main, S. 355-368.

Geisthövel, Alexa und Habbo Knoch (Hg.) (2005). Orte der Moderne - Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u.a.

Greif, Hajo (2005). Wer spricht im Parlament der Dinge? - über die Idee einer nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit. Paderborn.

Harman, Graham (2009). Prince of networks - Bruno Latour and metaphysics. Melbourne.

Hartmann, Frank (2000). Medienphilosophie. Wien.

Holzer, Horst (1994). Medienkommunikation. Opladen.

Johnson, Jim (2006). Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers, in: Andréa Belliger. ANThology. Bielefeld, S. 237-258.

Kleinstauber, Hans J. (2010). Radio - Eine Einführung. Wiesbaden.

Kneer, Georg (2009). Akteur-Netzwerk-Theorie, in: Georg Kneer und Markus Schroer. Handbuch Soziologische Theorien, Wiesbaden, S. 19-39.

König, Anne und Paul Feigelfeld (Hg.) (2011). Ligna: an alle! - Radio, Theater, Stadt. Leipzig.

Latour, Bruno (1987). Science in action - how to follow scientists and engineers through society. Cambridge, Mass.

Latour, Bruno (1988). The pasteurization of France. Cambridge, Mass.

Latour, Bruno (1995). Wir sind nie modern gewesen - Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin.

Latour, Bruno (1996a). Der "Pedologen-Faden" von Boa Vista - eine photo-philosophische Montage, in: Bruno Latour. Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. Berlin, S. 191 - 248.

Latour, Bruno (1996b). Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. Berlin.

Latour, Bruno (2000). Die Hoffnung der Pandora - Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt am Main.

Latour, Bruno (2001). Das Parlament der Dinge - für eine politische Ökologie. Frankfurt am Main.

Latour, Bruno (2004). Politics of nature - How to Bring the Sciences into Democracy, Cambridge, Mass. u.a.

Latour, Bruno (2006a). Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Andréa Belliger und David J. Krieger. ANThology. Bielefeld, S. 249 - 307.

Latour, Bruno (2006b). Gebt mir ein Laboratorium und ich werde die Welt aus den Angeln heben, in: Andréa Belliger und David J. Krieger. ANThology - Ein einführendes Buch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld, S. 103 - 134.

Latour, Bruno (2006c). Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie, in: Andréa Belliger und David J. Krieger. ANThology - Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld, S. 483-528.

Laufenberg, Mike (2011). Epistemologie, Ontologie und die Kritik des Konstruktivismus bei Bruno Latour. Berliner Blätter Heft 55/2011.

Legnaro, Aldo und Almut Birenheide (2005). Stätten der späten Moderne - Reiseführer durch Bahnhöfe, shopping malls, Disneyland Paris. Wiesbaden.

Ligna (2004). Konstellation - Zerstreung - Assoziation: Eine Historisierung gestischen Radiohörens, in: Thomas Edlinger und Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich. Open house - Kunst und Öffentlichkeit, Ausstellung, 12. 3. - 30. 4. 2004. Wien u.a.

Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (1999). Die Zukunft des Wissens - Workshop-Beiträge. XVIII. Deutscher Kongreß für Philosophie. Konstanz.

Moore, George Edward (1969). Eine Verteidigung des Common Sense - fünf Aufsätze aus den Jahren 1903 - 1941. Frankfurt am Main.

Peters, Sibylle und Martin Jörg Schäfer (2006). Intellektuelle Anschauung – unmögliche Evidenz, in: Sibylle Peters und Martin Jörg Schäfer. Intellektuelle Anschauung - Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Bielefeld, S. 9-21.

Plato und Margarita Kranz (Übers. u. Hg.) (2008). Menon - griechisch/deutsch. Stuttgart.

Polgar, Alfred, Marcel Reich-Ranicki (Hg.), et al. (1983). Musterung. Reinbek bei Hamburg.

Purkarthofer, Judith, Petra Pfisterer, et al. (2008). 10 Jahre Freies Radio in Österreich: Offener Zugang, Meinungsvielfalt und soziale Kohäsion - Eine explorative Studie, in: Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH. Nichtkommerzieller Rundfunk in Österreich und Europa. Wien. 3/2008, S. 11-113.

Ruffing, Reiner (2009). Bruno Latour. Paderborn.

Wallner, Fritz G. und Martin J. Jandl (2002). Die Verwandlung der Wissenschaft. Vorlesungen zur Jahrtausendwende. Hamburg.

Internetquellen

Deutsche Bahn (2008). Hausordnung Bahnhof Leipzig. Letzter Zugriff: 14.11.2011, http://www.bahnhof.de/site/bahnhoefe/zubehoer__assets/de/bahnhofsplaene/hausordnung.pdf.

ECE Projektmanagement G.m.b.H. & Co. KG (o.J.-a). Promenaden Hauptbahnhof Leipzig. Letzter Zugriff: 28.11.2011, <http://www.ece.de/de/geschaeftsfelder/traffic/listedertraffiprojekte/center/phl/>.

ECE Projektmanagement G.m.b.H. & Co. KG (o.J.-b). Welcome to ECE. Letzter Zugriff: 14.11.2011, <http://www.ece.de/de/home/>.

Geiger, Christopher und Oliver Tan (2004). Ligna: Radioballett - Übung in nichtbestimmungsgemäßigem Verweilen, Dokumentation/Installation vom 23. August 2004. Letzter Zugriff: 8.12.2011, <http://www.puzzelink-evidenz.de/100.html>.

Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (2011). Ligna-Radioballett. Letzter <http://www.hgb-leipzig.de/geste/radio-le.html>.

Hrachovec, Herbert (2007). Wahrheiten, Falschheiten, Nebensächlichkeiten. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 62 (1-2), http://sammelpunkt.philo.at:8080/1632/1/falsches_wissen.pdf.

Info Leipzig (2011). Hauptbahnhof Leipzig. Letzter Zugriff: 14.11.2011, <http://www.leipzig-info.net/Info/Hauptbahnhof.html>.

Kunsthalle Hamburg (2011). Hamburger Kunsthalle - Sammlung - Audio / Video - Ligna. Letzter Zugriff: 14.12.2011, http://www.hamburger-kunsthalle.de//sammlungav/html_sammlung/l/ligna_2003_01.html.

Ligna (2003). Einladung Radioballett Leipzig 2003. Letzter Zugriff: 14.12.2011, <http://www.left-action.de/archiv/0304271851.shtml>.

Prelomkolektiv (2005a). Ligna Radio Group In Novi Sad And Belgrade. Letzter Zugriff: 14.11.2011, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/ligna.htm>.

Prelomkolektiv (2005b). Reader. Letzter Zugriff: 14.12.2011, <http://www.prelomkolektiv.org/pdf/reader.pdf>.

radiodispersion (2008). Radio Ballet Leipzig Main station Part 1 Letzter Zugriff: 28.11.2011, <http://www.youtube.com/watch?v=ql3pfa5QNZI>.

Verband Freier Radios Österreich (1996). Charta Verband Freier Radios Österreich. Letzter Zugriff: 5.12.2011, <http://freiesradio.at/content/charta-verband-freier-radios-%C3%B6sterreich-vfr%C3%B6>.

Wikipedia (2011a). Radioballett - Wikipedia. Letzter Zugriff: 14.12.2011, <http://de.wikipedia.org/wiki/Radioballett>.

Wikipedia (2011b). Smart Mob - Wikipedia. Letzter Zugriff: 14.12.2011, http://de.wikipedia.org/wiki/Smart_Mob.

Weitere Quellen

Michaelsen, Torsten (2011a). Die vier Punkte der Auswertung der Musikbox [email an Sabine Mund], 16.12.2011.

Michaelsen, Torsten (2011b). Interview Radioballett, Wien, 17.11.2011 [siehe Anhang].

Anhang

A.1. Interview mit Torsten Michaelsen (Ligna)

Sabine Mund: Eine meiner Thesen ist, dass ihr politisches Wissen vermittelt mit diesem Radioballett und ich wollt von euch gern wissen, wie ihr das fasst, was ihr euch darunter vorstellt. Was wolltet ihr genau vermitteln? #00:00:16-1#

Torsten Michaelsen: Ich finde es interessant, das am Begriff des Wissens oder auch des politischen Wissens aufzuziehen, was aber tatsächlich jetzt, wenn ich mal so zurückdenke, gar nicht ein Ansatz war, über den wir gekommen sind. Grundsätzlich war die Idee eigentlich eine Einheit aus der Aktion selber und naja vielleicht doch dem Wissen oder den politischen Zielen, die man damit verfolgen wollte, herzustellen.

Also, ich muss vielleicht dazusagen, dass unsere Arbeit ganz stark wirklich aus der Auseinandersetzung mit dem Freien Radio kommt. Wir sind zu dritt, haben uns als Gruppe konstituiert innerhalb des FSK, des Freien Sender Kombinati in Hamburg mit der Idee, wir wollen neue Radiomodelle da erschaffen und dann untersuchen, wie die funktionieren. Und auch mit der Kritik, dass das im Freien Radio eben häufig nicht funktioniert, dass die Nutzung des Mediums ziemlich konventionell ist und dass im Grunde genommen die Aneignung der Frequenz an einem bestimmten Punkt stehen bleibt. Man hat sie sich rechtlich angeeignet, das war in Hamburg auch ein ganz schöner Akt. Die frühen Neunziger, die erste Hälfte der Neunziger haben wir dafür gebraucht, um die Frequenz überhaupt zu bekommen und dann hat man sie und dann macht eben so Radio, wie man es irgendwie kennt.

Unsere Kritik war immer, dass das klingt ein bisschen so wie öffentlich-rechtlicher Rundfunk der achtziger Jahre. Man macht sich eben nicht Gedanken darüber, wie eigentlich eine Form von Radio aussehen könnte, die es nur im Freien Radio gibt und die sozusagen immer weiter das Medium aneignet und wirklich spezifisch dafür ist, dass man eben die Produktionsmittel auch in eigenen Händen hält.

Da haben wir dann diverse Formen entwickelt und sind dann durch Vermittlungsschritte, einige Vermittlungsschritte, auf diese Form des Radioballetts gekommen. Die Hauptkritik, die wir daran artikulieren wollten, war, dass normalerweise das Freie Radio häufig so einer Ästhetik des genau Zuhörens anhängt. Es hören einem zwar immer wenig Leute zu, aber die dann umso besser und die nehmen das Wissen, das man da vermitteln will dann umso besser auf. Es wird immer so eine Hörsituation eben - deswegen öffentlich-rechtlicher Rundfunk der achtziger Jahre - so eine idealisierte Hörsituation sich vorgestellt, in der dann eben das was vom Sender abgegeben wird ideal rezipiert wird und aufgenommen wird. Und dass darüber dann ein Wissen, eine politische Wahrheit - man denkt dann ja auch häufig in so Kategorien der Wahrheit - vermittelt wird und dann ein Handeln angeregt wird.

Unsere Idee war eigentlich das zusammen zu packen und nicht eine reine, sozusagen abstrakt gedachte, Hörsituation (die es ja nie gibt, weil Radiohören ja immer irgendwie in einer bestimmten Situation stattfindet) herzustellen, sondern im Grunde genommen die Situation, mit der man sich auseinandersetzt, zur Hörsituation zu machen und darin dann eine Intervention in diese Situation zu produzieren. Also immer davon auszugehen, man ist schon in der Situation - und das ist nicht schlecht am Radio, dass man immer in dieser Situation ist, sondern das ist gerade das Gute daran. Man soll das nicht abwerten und sagen, wir wollen aber die richtigen Zuhörer, nicht die die nur so nebenbei hören. Das machen die dann eben beim Kommerzrundfunk, da hören die nur nebenbei zu, aber bei uns im Freien Radio eben nicht, sondern umgekehrt: Nee, dieses Nebenbei hat eine Chance, man muss sie nur begreifen und dafür Formen entwickeln. Dafür war das unser Angebot von der Form, die eben im Grunde genommen, genau das Wissen, wenn

man so will, die Auseinandersetzung mit dem Raum situiert in dem Raum und eine Form der Intervention vorschlägt, die darauf gründet und auch nur in diesem Kollektiv der Hörerinnen und Hörer möglich ist. #00:03:54-3#

Sabine Mund: Und die Kunst? Wie ist die dann hereingekommen? Also das Künstlerische: dass es Ballett heißt, dass diese Choreographie eigentlich dahintersteht? #00:04:03-5#

Torsten Michaelsen: Auf unterschiedlichen Wegen würd ich sagen. Also ein ganz banaler war, dass schon auch dieses Radioballett 2002 am Hamburger Hauptbahnhof stattgefunden hat, aufgrund einer Einladung der Hamburger Kunsthalle an uns, an sozusagen die Künstlergruppe LIGNA, die es zu der Zeit eigentlich noch kaum gab. Oder die jedenfalls noch nicht so fest umrissen oder ständig existent war. Das lag daran, dass wir vorher schon mal eine kleinere Sache in der Kunsthalle gemacht hatten und in den Jahren zuvor Radioshows gemacht hatten, die in der Galerie in Hamburg stattfanden und die auch so mit der live-Situation des Radios gespielt hatten, also das heißt, da gab es eine Nähe.

Danach wurde die Anrufung sozusagen immer stärker, allerdings auch sehr stark vom Theater. Viele haben es dann als Theater begriffen. Das hat ungefähr so ein Jahr gedauert, interessanterweise, aber fand dann so statt, wodurch wir dann ziemlich viele Theatereinladungen und so auch haben.

Wir glauben aber auch, also das ist ja eben nicht nur äußerlich, sondern diesen Umweg zu gehen und gerade die politische Praxis zu reflektieren, einerseits in Theorie und sich sozusagen künstlerische Ansätze zu nehmen und darüber eben eine Verschiebung des direkten Ansteuerns des Objektes sozusagen vorzunehmen, kann produktiv sein. Und da war es eben produktiv. Aber so die Benennung Radioballett war eher ironisch, oder sowas. Wir mussten dann eben einen Namen...wir hatten schon ganz lange die Einladung von der Kunsthalle gehabt, hatten ganz lange nicht eine wirklich gute Idee, was wir da machen könnten. Dieses Projekt ist innerhalb von einem Monat oder so entstanden. #00:05:45-2#

Sabine Mund: War das ganz offen? Also die haben euch einfach gefragt, macht ihr irgendwas? Und dann habt ihr vollkommen allein überlegt: OK, wir machen jetzt diese Geschichte am Bahnhof? #00:05:54-5#

Torsten Michaelsen: Ja, also genau. Die hatten uns eingeladen, zusammen mit einer anderen Gruppe, die aus Berlin kommt oder kam, ich glaube, die gibt es gar nicht mehr, ich glaube Videotricks heißen die, und die haben eigentlich eine sehr hübsche Ausstellung damals gemacht, wo es um dreißig Jahre Videobewegung ging und deren Titel war "Formierte Öffentlichkeit". Der Fokus war sozusagen darauf: Es gibt die Formierung von Öffentlichkeit durch herkömmliche Medien und dann gibt es die Videobewegung, davon abgelöst, die so grassrootsmäßig von unten kommt und Videos produziert. Und wir haben dann irgendwie die Idee gehabt, wir wollen demgegenüber der Kritik an der formierten Öffentlichkeit die Möglichkeit der zerstreuten Öffentlichkeit zur Seite stellen.

Dass das ein Potential des Radios ist, das hat es These alles schon gegeben. Wir haben schon 1999 einen Vortrag gehalten, wo es auch grundlegend war für unsere Auseinandersetzung mit Radio, wo es genau darum ging. Dann haben wir immer überlegt, aber wie kann eine gute Form dafür aussehen. Und ich glaube, ein bisschen durch den Druck, da was machen zu müssen, haben wir die Idee letztlich gefunden. Genau ja. #00:07:03-1#

Sabine Mund: Aber das Neue war ja gerade, dass diese Zerstreuung sich dann wiederfindet in einer Gruppe, in einem Kollektiv. #00:07:10-8#

Torsten Michaelsen: Ja, genau. #00:07:10-8#

Sabine Mund: Und das gab es vorher ja nicht, oder? #00:07:12-5#

Torsten Michaelsen: Nein. Es gab so Ansätze davon. Ich glaube, wenn ich jetzt so zurückden-

ke, hatten wir, im Grunde genommen, immer schon so die Idee dass man sowas wie dieses Radioballett eigentlich machen kann, oder so. Und ich meine, die Idee ist auch überhaupt nichts Besonderes. Es ist einfach Radio hören. Sozusagen. Ausgestellt im öffentlichen Raum. Da hätte man immer schon mal drauf kommen können. Lustigerweise, ich hab auch immer in den letzten Jahren immer drauf gewartet, dass irgendjemand mal kommt und sagt: Das hab ich schon längst vorher gemacht, vor euch. Oder so. Weil es eine völlig unspektakuläre Idee ist. Das Interessante ist, dass man einen bestimmten Apparat braucht, um sie durchsetzen zu können.

Im öffentlich-rechtlichen Rundfunk würde sowas einfach nicht gemacht werden. Und im kommerziellen Rundfunk natürlich auch nicht und deswegen brauchen wir diesen Apparat. Wir hatten zum Beispiel bei diesen Radioshows, die wir gemacht hatten, eine, die hieß "Telepathie durch Radiowellen." Da hatten wir jemanden - einen Gedankensender - in einem Schaufenster der Galerie sitzen und der hat Gedankenwellen über Radio übertragen. Und draußen vor der Galerie standen die Empfänger, sozusagen, mit Radios auch schon, und haben dann dieser - insgesamt eine Stunde - Stille zugehört und haben versucht, die Gedankenwellen zu entschlüsseln. Und letztlich war das auch schon eine ausgestellte Hörsituation.

Man lernt dann sozusagen durch die eigene Praxis und bekommt auf einmal mit, dass man eine total interessante Situation - okay, die haben nicht eine Stunde lang geschwiegen, die Leute, aber zwanzig Minuten oder so schon - also zwanzig Minuten haben die da eine Situation produziert. Und dann ist der Schritt ja gar nicht mehr so weit, sich zu überlegen, ok, wie kann man das wirklich performativ machen. Ich denke mir, nur über diese Schritte, also nur so über so Vorgängermodelle wäre man dazu gekommen. Ein anderes Vorgängermodell ist die "music-box", eine Sendung, die wir jetzt inzwischen seit vierzehn Jahren im FSK machen, wo Leute von zuhause aus anrufen und Musik übers Telefon einspielen. Auch ohne die Praxis wären wir, glaube ich, nicht auf die Idee gekommen.

Die hat also ganz materielle Vorläufer: also die Tatsache, dass man da in Alltagssituationen interveniert, dass das Radio einen Unterschied im privaten Raum der Hörer ausmacht und dass man eine Konstellation von Radiohörern über die ganze Stadt hat, die nacheinander in dieser Sendung anrufen und wo man sich dann die Frage stellen kann, ok, wie kann man diese Konstellation in eine Assoziation des gleichzeitigen Handelns verwandeln, sozusagen. Das sind eben so Punkte, an die man immer nur kommen kann, wenn man eine gewisse Praxis vorher schon gehabt hat. Und eine gewisse Freiheit, diese Praxis durchzuführen. Also die "music-box" konnte man eben auch jahrelang machen, ohne, dass die funktioniert hat. #00:09:58-5#

Sabine Mund: Es ist ja trotzdem das so durch diese Gesten, usw. gesteuert ist, trotzdem eine Experimentsituation. Es wird auch immer wieder so beschrieben. Wie wichtig war euch auf der einen Seite diese experimentelle Geschichte mit rein zu holen und so einen Fokus drauf zu legen. Gerade dieser Gegensatz zwischen diesem Vorgegebenen und dem Experimentcharakter macht, finde ich, einen gewissen Reiz aus. #00:10:34-5#

Torsten Michaelsen: Ja, es ist natürlich ein interessantes Experiment, weil es z.B. - anders als ich jedenfalls eine Vorstellung von Experiment hab - kein Auge hat. Also man stellt eine Situation her und gibt eben tatsächlich Anweisungen für Bewegungen, aber kann das ja nicht wirklich auswerten, jedenfalls gleichzeitig auswerten. Und wir waren tatsächlich nicht vor Ort. #00:10:54-7#

Sabine Mund: Aha, das wollte ich auch fragen. #00:10:56-2#

Torsten Michaelsen: Jaja, genau. In Hamburg hatte das noch den Grund, dass wir ja, äh, dass die Aktion ja von der Deutschen Bahn eigentlich verboten worden war und wir einen Gerichtsfall noch im Vorfeld hatten und den zwar gewonnen hatten, aber überhaupt nicht klar war, was jetzt eigentlich daraus wird. Also werden die trotzdem intervenieren? Und dann hatten wir uns überlegt, wir hatten ganz viele Beobachter sozusagen vor Ort, aber wir wollten zu dritt zusammen, in diesem Fall in der Kunsthalle sein, an einem Ort, wo wir eben ganz schnell eine Entscheidung treffen können. Weil wir die Verantwortung haben. Und dachten, ok, dann sind wir da und wenn irgendwie Probleme gemeldet werden, sind wir am Ort des Senders und können da sofort sagen -

was weiß ich- "Verhaltet euch unauffällig" und dann ist in dem Moment auch alles vorbei. Die Bahn hatte ganz schön hohe, große, starke Geschütze aufgefahren, die wollte im Vorfeld schon eigentlich alle wegen Hausfriedensbruch und so verklagen. Man hat da ja eine gewisse Verantwortung den Leuten gegenüber.

Deswegen waren wir nicht da, aber wir fanden das auch ganz gut, weil wir irgendwie dachten, dann sind wir ja sozusagen der andere Fall. Der Künstler schaut sich sozusagen sein Kunstwerk an, das ist dann eben dieses lebende Kunstwerk und sieht, dass es gut ist. Oder sowas. Und das wollten wir eben auch nicht, sondern dachten: Nein, tatsächlich in diesem Experimentgedanken, das übergeben wir jetzt in dem Moment, wo wir die Ausstrahlung anfangen, komplett den Teilnehmerinnen und Teilnehmern und dann passiert, was immer passiert. Kann genauso gut passieren, dass kein Mensch irgendwas macht. Sozusagen. Und dann sieht man das Ganze eben überhaupt nicht.

Und ich glaub, dieser Gestus ist wichtig daran. Also es dann auch wirklich zu übergeben und nicht - anders wär ja denkbar - das haben auch viele Leute gefragt - ob das live gesprochen wurde oder sowas, da zu stehen und zu gucken, wie die Leute agieren und dann zu sagen "Nee, dahinten auf Bahnsteig zwölf gefällt mir das noch nicht, das macht ihr nochmal" oder so. Wir haben mal überlegt, das das auch eine interessante Situation sein könnte, das wär dann aber eine, die sozusagen nochmal ganz anders die Machtfrage stellt und in Richtung sogar sadistische Situationen gehen würde.

Das ist bisher nicht unser Ziel gewesen. Sondern eben tatsächlich das zu übergeben und dann zu sehen, was dabei herauskommt. Das betonen wir auch immer, dass es diese Offenheit gibt und wir nennen es eben - und das ist natürlich in gewissem Sinne paradox zu diesem relativ klar gefassten Anweisungen - eine unkontrollierbare Situation, was vielleicht eine Entsprechung diesen Experimentbegriffes wäre. Man schafft eine Situation, kann die dann aber selber nicht mehr kontrollieren, weil man eben nicht mehr weiß, was dabei rauskommt. #00:13:39-4#

Sabine Mund: Das gibt mir genau das Stichwort. Hattet ihr Angst, dass das außer Kontrolle gerät? Also dass vielleicht doch eine Demonstration daraus wird...? #00:13:52-4#

Torsten Michaelsen: Hätte ja passieren können. Klar. Wär ja jetzt nicht komplett gegen unseren Willen oder so gewesen. Das wäre eben eine andere Sache, eine andere Aktionsform gewesen. Ich glaube, dass tatsächlich die Leute dann kapiert haben, was die Stärken einer solchen Aktionsform sind. Es gab damals - 2002 ist die Aktion entstanden - einen sehr weiten Kreis, den wir um das Radio herum hatten, der in Hamburg stark an der Roten Flora, einem besetzten, politischen Zentrum hing, wo wir mit Leuten zusammen auch eine Radiogruppe gegründet hatten und sehr eng zusammenarbeitet hatten, bis hin - von den Teilnehmern her - eben so Leute aus performance-, theaterinteressierten Kreisen, also einem sehr breiten Bereich, und es gab schon, durchaus von den Floraleuten so Stimmen danach, wie: "Ja, super, aber man hätte doch ein bisschen expliziter werden können".

Aber ich glaube, es ist auch falsch, sozusagen Anweisungen zu geben für irgendetwas, das dann einen bestimmten Rahmen verlässt. Weil man, finde ich, dann eine Verantwortung hat, nicht den Leuten etwas zu geben, wo sie dann denken, sie sind jetzt in einer sicheren Situation und können machen, was sie wollen. Diese Übertretungen kann es immer geben, aber die müssen individuell entschieden werden können und letztlich können dann Leute natürlich alles Mögliche noch in dem Umfeld machen.

Wir hatten mal, auch im selben Jahr noch, 2002, eine Sache gemacht auch in Hamburg, im Dezember: Radiodemo. Und die hat eher so funktioniert: Wir strahlen die Demonstration, die in der Innenstadt verboten war, aus, Leute haben Radios dabei, möglichst laute, und strahlen die überall aus. Und da war klar, das war auch Teil des Konzeptes, dass es eine Unübersichtlichkeit gibt in der Innenstadt, in der andere Leute auch nochmal andere Sachen machen können. Das waren jetzt auch keine wahnsinnigen Übertretungen, aber kleine Aufläufe und so etwas sind entstanden. Und das war genau die Idee, eine kritische Masse in der Stadt zu haben, die so etwas auch wieder decken kann. #00:15:58-6#

Sabine Mund: Gab es etwas, das euch überrascht hat? #00:16:04-7#

Torsten Michaelsen: Ja, also jetzt zurückdenkend an dieses eine Ereignis, auf alle Fälle die Anzahl der Leute. Wir haben, das gehört ja auch mit zum Experiment, oder zu diesem Experimentalgedanken, dass wir ja überhaupt keine Vorstellungen im Vorfeld hatten, wie das aussehen würde. Und letztlich haben wir es auch nicht gesehen. Außer dass wir natürlich Filmaufnahmen kennen. Dass wir also keine Vorstellung hatten, was das sein könnte. Und ich kann mich schon noch erinnern, dass wir immer so dagesessen haben und dachten: "Mensch, was wird das wohl." Und wir hatten immer damit gerechnet, es kommen so 80 Leute, das war so die Zahl, die wir im Kopf hatten.

Und die Vorstellung, die wir hatten, war auch tatsächlich die, dass es wirklich nur eine Zerstreuung, in der Bewegung des Betrachters wahrnehmbar, ist. Also dass man so durch den Bahnhof geht und dann sieht man da eine komische Performance bei einer Person und geht weiter und sieht um die nächste Ecke biegend dann wieder sowas. Und wundert sich dann schon vielleicht so leicht, was ist da los, und dann nochmal die dritte Person nochmal woanders und reimt sich dann zusammen, da stimmt was nicht. Das Ganze hatten wir uns überhaupt nicht so manifest im Raum gedacht. Und das ist uns sozusagen komplett aus der Hand genommen worden. Es war wahnsinnig massiv. Die Filmaufnahmen aus Hamburg sind ja gar nicht so bekannt, den Film haben wir noch nicht viel benutzt, aber aus Leipzig der Film zeigt das ja auch, es war einfach überall. Auch in Leipzig war die Beteiligtenzahl viel größer als wir dachten.

Wir haben seitdem die Form in ganz vielen Räumen benutzt und die Feststellung gemacht, dass das eben auch wahnsinnig interessant sein kann, mit wesentlich weniger Leuten, also viel subversiver. Wir haben eigentlich mehrere Stücke schon für Shopping Malls gemacht, wo die Idee eigentlich war, man soll gar nicht sehen, dass da so irgendwie Kunst stattfindet, sondern nur feststellen, da passiert irgendwie was und mit der Zeit merkt man vielleicht irgendwie mehr, was da so passiert. Es soll sich überhaupt nicht so großartig zeigen, was sicherlich auch daran liegt, dass in den letzten 10 Jahren, das Spektakel in Räumen sowieso zugenommen hat und ständig irgendwelche lustige Aktionen ... Naja, da muss man sich dann eben überlegen, ob man da mitmischen will, oder vielleicht eher irgendwas macht, was sich dieser Spektakularität komplett entzieht. #00:18:30-3#

Sabine Mund: Wenn du jetzt sagst, es soll sozusagen eh mehr verschwinden, was ist genau das Ergebnis dann von der Geschichte, einfach, dass sie stattfindet? #00:18:43-3#

Torsten Michaelsen: Wenn sie verschwindet? Also erstmal ist es für uns ohnehin eine Radio-sendung für die Teilnehmer. Und das ist, glaube ich, auch ganz wichtig, dass es, das haben wir auch von Anfang an gesagt, für die Teilnehmer auch funktioniert. Die sollen sich nicht einfach nur missbraucht oder sozusagen verwendet fühlen für einen bestimmten Effekt. Sondern sie hören da eine Sendung und das muss für die auch interessant sein. Natürlich ist es auch interessant, weil sie mitkriegen, was für einen Effekt das hat, aber es soll eben auch nett anzuhören sein. Und das haben wir in den Shopping Malls noch weiter geführt, das ist eben auch eine Sendung über den Raum, in dem man sich befindet mit Reflexionen darüber und das ist also erstmal das Ziel daran, für die eine interessante Sendung zu machen. Und dann ist trotzdem klar, dass das einen Unterschied im Raum macht.

Und ich glaube, es ist auch interessant für die Leute, die da teilnehmen, festzustellen, ab wo eigentlich Aufmerksamkeit von anderen Leuten entsteht und wie die damit umgehen und so. Es wird dann uninteressant, wenn es zu flashmobartig wird. Was dann im Rahmen dieses Zeitraums auch aufgekommen ist. Dann denkt man immer sofort an Telekom-Werbung. Wir haben jetzt zum Beispiel bei dem Shopping Mall Stück, haben wir tatsächlich auf Anraten ... das findet statt in so einem Festival Ciudades Paralelas von Stefan Kaegi, ich weiß nicht, ob du den kennst, von Rimini Protokoll organisiert wird und Lola Arias und die hatten zu uns gesagt: "Ach macht doch noch Tanzen da mit rein" was wir normalerweise auch hatten und das wird ganz schnell... haben wir dann gemacht, um auch so ein bisschen Rückerstattung für die Leute zu geben. Aber das wird ganz schnell wie diese Telekom-Werbung irgendwo am Bahnhof, wo dann alle Leute so total entzückte Gesichter haben. Und das können andere dann eben besser inszenieren, das brauchen wir nicht. #00:20:46-7#

Sabine Mund: Ihr lauft im Wikipedia als Beispiel für Smart Mob #00:20:50-0#

Torsten Michaelsen: Hm, ja, genau! #00:20:51-4#

Sabine Mund: Sozusagen der Flash Mob mit Intention #00:20:53-8#

Torsten Michaelsen: Ja klar wo es eine Intention gibt. Das haben wir auch nie bestritten. Und ich glaube einerseits die Analyse von Räumen, die dem zugrunde liegt, diese Feststellung, es gibt da eine starke Normalisierung des Verhaltens, nicht nur Normierung, sondern auch Normalisierung, denn Leute gleichen sich untereinander ab und da macht es Spaß, Verwirrung zu stiften, das ist ja erstmal auch das Anliegen von Flash Mobs. Das, würde ich sagen, liegt dem auch zugrunde. Und eben die Feststellung, dass das durch neue Medien easy möglich ist. Also auch wir beruhen ja auch dem Internet. #00:21:41-6#

Sabine Mund: Wobei ich das Gefühl habe, weil ich zufällig vor zwei Tagen wegen diesen Flash Mob Geschichten ein bisschen rumgeschaut hab, also wenn ich so youtube-filmchen oder sowas sehe, da hab ich eher den Eindruck es ist jetzt sehr auf Öffentlichkeitsaktion aus, also es ist sofort der kommerzielle Charakter da und es verliert ein bisschen das: Es ist jetzt eine neue Methode, um Verwirrung oder Aufmerksamkeit zu schaffen oder überhaupt eine Intervention zu machen. #00:22:03-0#

Torsten Michaelsen: Ist ja auch inzwischen einfach durch, also jeder weiß ja sofort auch was es ist, im Grunde genommen. Es ist sofort als Kunstaktion einordbar und genau darum, finde ich, muss es darum gehen Formen zu überlegen, die sich da nicht so festlegen lassen und die trotzdem was Interessantes über den Raum hervor arbeiten. Denn dass man in dem Raum eine Inszenierung machen kann, ist eh klar. #00:22:31-5#

Sabine Mund: Ich muss das fragen. Ich wollte gern eine philosophische Frage stellen. Was heißt für euch Wirklichkeit? Einfach weil ihr mit diesem Gespenstischem so gern experimentiert und mir das total gut gefällt, dieses hörbar/nicht hörbar sichtbar/nicht sichtbar und ich diesen Begriff versuche zu fassen mit dieser Arbeit. Also sag ganz frei einfach, was dir einfällt... #00:23:09-5#

Torsten Michaelsen: Zum Begriff Wirklichkeit? #00:23:10-6#

Sabine Mund: Was heißt Wirklichkeit #00:23:11-4#

Torsten Michaelsen: Naja, wir würden eben behaupten, dass das, was wir da ausführen eben, also die Gesten in den Räumen, in denen wir sie ausführen, also jetzt insbesondere bezogen auf den Hauptbahnhof, wo die Normierung des Raumes im Vordergrund steht, also du hast einen Raum der strikten Regeln unterworfen ist, wo irgendwie gesagt wird: "das und das ist nicht erlaubt" und wo auch die Instrumente, die diese Regulierung hervorbringen relativ offen gezeigt werden. Österreich ist nicht so krass, aber hier in Deutschland schon überall.

Hier wird gefilmt, die Wachleute laufen herum, der Kontrollapparat zeigt seine Instrumente. Das ist ja nochmal anders als in Shoppingmalls, wo es eher um Normalisierung geht. Da werden zwar diejenigen, die man gar nicht haben will auch ausgeschlossen, aber letztlich wird eher ein Raum hergestellt, wo man miteinander agiert und alle Objekte des Blicks der anderen sind. Aber in den Bahnhöfen eher die klassische, fast noch Disziplinierung und da, das war immer unser Ansatz, werden bestimmte Gesten ausgeschlossen, bestimmtes Verhalten, damit bestimmte Menschen. Die sind aber natürlich noch möglich in diesem Raum, haben also eine bestimmte Virtualität. Und diese Virtualität, wenn man sie dann eben als Gesten ausführt, lässt sie wieder wirklich im Raum werden. Aber was wir daran interessant finden, ist das sie eben dadurch trotzdem..., also dass wir nie behaupten würden, man erstattet sie sozusagen zurück.

Man kann über den Machtapparat, den dieser Raum darstellt wirklich so nachhaltig sozusa-

gen in Frage stellt, abschaffen oder beseitigen, sondern man schafft ihm einen temporären Wiedereinzug. Man lässt sie da wieder aus der Virtualität in die Wirklichkeit zurückkommen, aber auch immer mit dem Index versehen, dass sie im Grunde genommen gespielt werden. Das Ganze ist eben nicht authentisch, sie haben keine wirklichen Gesten im Sinne von jemandem, der sich da wirklich als authentisches Subjekt produziert vor den Blicken der Anderen, sondern sie haben eben ganz stark das Mechanische des Spiels, was wir eben gut finden. Und sind darüber immer noch als im Grunde genommen fehlende und weiterhin als verbotene und höchstens virtuell mögliche Gesten gekennzeichnet. #00:25:57-3#

Sabine Mund: Würdest du sagen, dass ihr den Bahnhof verändert durch dieses Radioballett? #00:26:02-8#

Torsten Michaelsen: In dem Moment schon. Das ist ja das Interessante, dass es trotzdem, auch wenn es nicht aufrichtig gemeint ist, auch wenn es mechanisch ist. Das ist ja auch eine der Kritiken immer daran, dass es alles mechanisch ist, sozusagen und das würden wir bestätigen aber sagen, dass das auch richtig so ist.

Eine der interessanten Feststellungen ist ja, dass es trotzdem als Intervention in den Raum funktioniert, also in dem Moment werden die Gesten ja zurückgebracht und das Interessante ist ja, dass es trotzdem eine Wirkung dessen gibt, dessen, was man da ausführt, auch wenn man sie auf Anweisung ausführt. Und das ist ja auch eine der interessanten Selbstbeobachtungen, glaube ich daran. #00:26:44-6#

Sabine Mund: Kannst du mir noch was zu der Wirkung sagen, weil das ist, glaube ich, der Punkt. #00:26:47-7#

Torsten Michaelsen: Die Wirkung, die das hatte? Eine der Wirkungen, die das hatte, ist ganz klar die, dass diese Räume, in die wir intervenieren ganz stark auf Transparenz angelegt sind. Also das Wichtigste ist, dass immer alles sofort erklärbar oder sich selbst erklärend sein muss. Also es darf darin nichts stattfinden, was nicht für jeden sofort komplett einsichtig ist, denn dann gibt es sofort ein Gefühl der Unsicherheit.

Unter dieser Maßgabe wurden die Bahnhöfe verändert im Zuge ihrer Privatisierung oder werden auch Shopping Malls geschaffen als Alternative zum öffentlichen Raum der Straße, wo es immer noch diese Verunsicherung geben kann, weil da immer noch Leute rumlaufen, die z.B. betrunken sind oder Sachen machen, die nicht sofort einsichtig sind.

In diesen transparenten Räumen wird das ja alles sofort beseitigt und darüber wird den Leuten, den Besuchern der Eindruck verschafft, dass alles sofort erklärbar ist, alles transparent ist und uns ging es eigentlich darum, da etwas Intransparentes reinzusetzen, etwas das sich nicht sofort erklärt, was auch nicht sein Anliegen preisgibt. Uns wurde auch gesagt, warum habt ihr keine Flyer verteilt. Das wäre komplett kontraproduktiv gewesen. Dann wäre es sofort einordnbar gewesen. Sondern funktionieren muss so eine Intervention ja in ihrer Performativität, dann ist sie gut. #00:28:23-4#

Sabine Mund: Das heißt, in der Irritation? #00:28:26-5#

Torsten Michaelsen: Ja, genau. In dem, was die Leute durchführen. Und alles, was ich dann noch erklären muss, hat ein Defizit. Und das ist die Wirkung dessen, was wir da machen. Das es sofort deutlich wird, es geht hier gerade darum, etwas in diesen komplett übersichtlichen, gesäuberten Raum einzupflanzen, was sich irgendwie nicht erklärt. Und was da zugleich noch eine Parodie der Normierung oder Normalisierung der Gesten darstellt, die da ohnehin immer schon stattfindet. Das ist gleichzeitig eine Parodie oder parodistische Überbietung dessen, was da ohnehin immer Normalität ist. #00:29:11-6#

Sabine Mund: Es ist begrenzt auf den Moment, wo es passiert, aber es geht darüber nicht hinaus. Würdest du da eine gewisse Nachhaltigkeit irgendwo noch verorten können? #00:29:22-2#

Torsten Michaelsen: Da haben wir uns am Anfang lange Gedanken darüber gemacht. Inzwischen würde ich, glaube ich, sagen... Es wäre eine mögliche Antwort zu sagen: "Nein, es hat keine Nachhaltigkeit und das ist auch gut so, denn es ist Kunst." Weil wirklich eines der großen Probleme für Künstler ist, dass sie sich nur noch über Nachhaltigkeit legitimieren können. Alles muss man nachhaltig machen. Deshalb muss man als Künstler in irgendwelche sozialen Problembereiche/Problemzonen gehen und da sowas wie schlecht bezahlte Sozialarbeit machen. Irgendwelche Projekte, die dann eben auch noch nachhaltig sein müssen. Die dann auch noch irgendwie was institutionalisieren, was sozusagen über ihren Aufenthalt hinausgeht. Und das kann ja auch interessant sein. Die „Wochenklausur“ aus Wien hat ja sowas immer schon gemacht, um im Grunde genommen die Möglichkeiten von Kunst auszudehnen und sozusagen Projekte zu initialisieren, die dann sozusagen von anderen Trägern übernommen werden müssen und einen gewissen Handlungsdruck herstellen. Oder z.B. "Die Mission" von Christoph Schlingensiefel in Hamburg war auch sowas. Also es als Kunstprojekt zu starten und dann zu sagen: "So, Stadt, jetzt müsst ihr dieses Haus für Obdachlose in Bahnhofsnähe weiterbetreiben." Weil das eben als teures Kunstprojekt angefangen hat, können die nicht einfach Nein sagen. Das macht ja auch Sinn, nur hat es sich inzwischen komplett gegen künstlerische Handlungen gewendet, oder zum Teil, weil es nur darüber noch Legitimation gibt.

Und ich glaube, eine künstlerische Intervention hat auch die Möglichkeit im Moment zu funktionieren und da sozusagen interessante Fragen zu stellen und performativ interessant zu sein. Und andererseits ist es natürlich so, dass es, glaube ich, ein langes Nachdenken, oder Nachdenken über den Raum ermöglicht hat und es tatsächlich auch, das haben wir häufig so formuliert, eine Veränderung - für einen selber - des Agierens im Raum bedeutet, wenn man sich da z.B. auf einmal hingelegt hat und gemerkt hat, das ist eh möglich, als Assoziation ist das möglich. Also man ist sozusagen Modell dafür, wie Assoziation agieren kann und darüber hinaus. Und das ist natürlich eine der Nachhaltigkeiten, die wir uns am Anfang schon immer vorgestellt haben, und eben auch ein Modell für Radio.

Und da war ja unsere Hauptidee erstmal, neue Radioformen zu schaffen, die von anderen vielleicht aufgenommen und weitergedacht werden. Das hat sich so ein bisschen umgewendet, weil es hauptsächlich immer imitiert wurde. Es haben ganz viele Leute Radioballette gemacht, wogegen nichts einzuwenden ist, aber genau so. Und sehr wenige Leute haben sich überlegt: "Ok, wie kann man dieses Modell jetzt eigentlich mal weiterentwickeln?"

In Hamburg hat dann die Gruppe "KanackAttack" eine interessante Sache gemacht, indem sie mit Ghettoblastern auf denen dann Radioprogramm lief, die Wege, die illegalisierte migrantische Arbeiterinnen und Arbeiter von den Vororten in die Stadt nehmen, einfach abgefahren sind und die Ghettoblasten dabei hatten und darüber sozusagen diese unsichtbare Praxis hörbar gemacht haben. Das fand ich total interessant. Sonst fallen mir gar nicht so viele Sachen ein.

Aber das wäre eine Nachhaltigkeit, die für uns interessant wäre. Dass andere Leute ihre Radiopraxis darüber in Frage stellen. Wir haben letztes Jahr, nein vorletztes Jahr in Hamburg mal ein Freies Sender Kolleg initiiert, wo wir unsere Radiopraxis zusammenfassen wollten und der jüngeren Generation übergeben wollten. Weil wir dachten, im Grunde genommen hat sich da relativ wenig getan, wir haben da nicht einen großartigen Prozess angelegt. Sondern eher, wenn mal was in Hamburg ist, werden wir gefragt: "Könnt ihr da nicht ein Radioballett machen?" Und das wäre eigentlich, finde ich, ist eine Art damit umzugehen, die nicht so interessant ist. Es hätte da schon mal mehr nachkommen können. #00:33:26-7#

Sabine Mund: Jetzt hast du mir die Frage, die ich vorhin vergessen hatte, schon beantwortet. Das ist super! #00:33:32-1#

Torsten Michaelsen: Welche war denn das? #00:33:32-5#

Sabine Mund: Wie ihr damit umgeht, dass das viel kopiert wird und immer wieder auftaucht, aber eigentlich doch sehr ähnlich ist und keine Weiterentwicklung in dem Sinne. #00:33:45-7#

Torsten Michaelsen: Ich glaube, dazu kann man noch eine andere Sache sagen. Und zwar sind wir der Form gegenüber viel skeptischer, als die Leute, die die auch anwenden. Weil wir davon ausgehen würden, die funktioniert nur in ganz bestimmten Situationen. Sie muss irgendwas mit dem Raum zu tun haben, in dem man sich befindet. Und wir finden nicht, dass das sozusagen ein universelles Tool ist, das man für alles Mögliche anwenden kann. #00:34:07-3#

Sabine Mund: Also ist es nicht die Form der neuen Protestbewegung. #00:34:11-8#

Torsten Michaelsen: Nein. Genau. Das ist Quatsch. Denn wenn man in einem bestimmten Raum was machen will, ist es super. Das erste Radioballett, das ich gesehen habe, das nicht von uns war, setzte sich mit Arbeitsformen, glaube ich, auseinander und dann wurde so SweatJobArbeit dargestellt. Das ist erstmal, finde ich, eine Überforderung der Teilnehmer, weil sie Theater spielen müssen und das können Leute einfach nicht - kann ich auch nicht - sondern, was man kann, sind Gesten ausführen. Und zweitens ist das so eben auch keine Intervention in den Raum. Und ich glaube, das macht nur Sinn, wenn man sich mit den Gesetzmäßigkeiten des Raumes, in dem man sich befindet, sich mit dem auseinandersetzt. Als dritter Punkt, ich glaube, ist es ein Irrglaube immer zu denken, man braucht lustige, kreative Protestformen und gewinnt dann sozusagen einen Schönheitspreis. Man denkt zwar politisch, hat sozusagen die hübschen Formen entwickelt, oder sowas. Das ist auch Quatsch. Sondern genau da geht es, glaube ich, wieder um Wirksamkeit, also ist es wirksam oder nicht, und nicht, ist es kreativ. Kreativität ist immer die Belohnung, die man bekommt. #00:35:27-9#

Sabine Mund: Wie, glaubst du, wird sich Freies Radio weiterentwickeln, in Anbetracht dessen? Ich finde das, was ihr macht, ist schon sehr fortschrittlich, wenn man so sagen will. Es ist ein guter Weg, aber ich habe nicht den Eindruck, dass es in der Praxis der Freien Radios tatsächlich sehr viel verändert, auch wenn alle es toll finden und super finden und es tatsächlich sehr amüsant ist auch da teilzunehmen, zuzuhören und diese Möglichkeiten auszuloten. Habt ihr denn den Eindruck, weil du jetzt gerade schon gesagt hast, eigentlich hast du nicht den Eindruck, es wird weiterentwickelt, was glaubst du, wie sieht die Zukunft aus? Oder in welche Richtung könnte sich das entwickeln? #00:36:09-4#

Torsten Michaelsen: Also, es ist vielleicht auch ein bisschen gemein gesagt, das sich das so nicht auswirkt. Weil mir jetzt gerade einfällt, wir hatten relativ früh als Auswertung unserer Arbeit den Begriff der intervenierenden Gegenöffentlichkeit eingeführt.

Das ging auf einen Aufsatz von Geert Lovink zurück, der schon so in den frühen Neunzigern eine einfache Abfolge von Öffentlichkeitsmodellen der Alternativmedien aufgestellt hatte. Und zwar erstmal die Medien, die wirklich noch den Öffentlichkeitsanspruch, also den Allgemeinöffentlichkeitsanspruch hatten, also alle erreichen wollten, so in den Sechzigern. Dann hat man in den Siebzigern festgestellt, das schafft man nicht, deswegen sind die Bewegungsmedien geschaffen, zu denen letztlich auch die Freien Radios gehören oder die eigenen Zeitungen oder so, also eher schon für die Szene. Also im Grunde genommen ein autonomes Modell, und sein Abschluss ist dann eben Neunzigerjahre auch gerade ganz stark an der Freien Radio Bewegung in Amsterdam orientiert, die ja sehr experimentell war, aber eher so Richtung soundartig experimentell. Dann kommen die souveränen Medien. Das sind die Medien, die letztlich jegliche Idee von Referenz aufgeben, also die keine Bedeutung mehr produzieren, letztlich sich auch von klassischer Politik abwenden und deren Publizität darin liegt, keine letzten Wahrheiten verkünden zu wollen und gar keine verständlichen Botschaften mehr.

Und dagegen haben wir eben gesagt, nein, interessant ist es doch, schon diesen Impetus gegen die Idee, man verbreitet Gegenöffentlichkeit und dann hören das auch alle und folgen dem, aufzugeben, aber eher, was ich schon am Anfang sagte, mit der Gegenöffentlichkeit zu intervenieren in bestimmten Situationen. Und das wird ja tatsächlich von den Freien Radios immer schon relativ viel gemacht. Also in Hamburg manchmal fast ein bisschen viel, was so Demos und so angeht. Aber das hat eben auch eine bestimmte Wirksamkeit. Also wenn ein Radiosender da ist und live über eine bestimmte Polizeiintervention berichtet, oder berichten kann und das auch wirklich on Air bringt, dann kann das eben eine Wirkung haben. Dann, das weiß ich vom Freien

Radio Hamburg, hat das schon Einfluss, wie agiert wird. Das ist ein Modell, da fehlt manchmal ein bisschen die Analyse im Hintergrund und es ist manchmal ein bisschen zu aktionistisch.

Aber im Grunde genommen ist das ja ein Weiterdenken, genau die Entdeckung, dass man Radio von vor Ort machen kann mit ganz einfachen Mitteln, dazu braucht man ein Handy, das im Funkhaus anruft. Das ist schon mal ein Ergebnis und ich glaube die Begrifflichkeiten, die Zerstreuung als Stärke des Radios zu Denken, die hat sich schon durchgesetzt und natürlich nicht nur durch uns. Insofern würd ich das jetzt gar nicht so total pessimistisch sehen. Es ist immer ganz gut, glaube ich, grundsätzlich nicht nur die Produktionssituation zu denken, sondern die Rezeptionssituation als wirkliche Produktionssituation. Und dann immer zu überlegen, was kann daraus folgen. Und dann wird es, glaube ich, sofort interessant, auch wenn es trashig wird. Aber das ist ja eben nicht so schlimm. #00:39:35-1#

Sabine Mund: Na das war ja der Ursprung eh auch, also als das gut funktioniert hat, ging es ja gar nicht um Qualität. #00:39:39-4#

Torsten Michaelsen: Nö, genau. Ja. #00:39:41-2#

Sabine Mund: Habt ihr, außer der Zerstreuung als ungenutztes Potential, was ist euch noch aufgefallen am Radio als Ungenutztes? #00:39:56-2#

Torsten Michaelsen: Als ungenutztes Potential des Radios... #00:39:59-5#

Sabine Mund: Ja. #00:39:58-8#

Torsten Michaelsen: Also ich glaube tatsächlich die Zerstreuung, dass das Radio auszeichnet. Also an dem liegt eben ganz viel an Möglichkeiten des Radios. Wir haben als Auswertung der Music Box also eigentlich immer vier Punkte benannt, da ist eben einerseits die Unkontrollierbarkeit, die eben genau auch an der Zerstreuung liegt, würde ich sagen. Weil man nie weiß in was für Situationen man eigentlich einstrahlt und nie weiß, was die Leute damit machen. Die Konzentration der Hörer, was ja eben auch... Im Grunde genommen sind das alles immer nur Umschreibungen der Zerstreuung sozusagen. Jetzt muss ich selber noch mal nachdenken, was das noch war. #00:40:48-2#

Sabine Mund: Ich ziele in die Richtung von dem Gespenstischen. Also ob das für euch ein künstlerisches Element ist, oder ob da noch mehr dahintersteckt. #00:41:02-2#

Torsten Michaelsen: Das ist genau das Wesensmerkmal, würde ich sagen, des Radios, hängt aber eben auch mit der Zerstreuung zusammen. Es gibt einen tollen Text von Günther Stern, der eben nachdem er den NS überlebt hat, Günther Anders sich genannt hat. Den Text hat er, glaube ich, sogar hier in Wien geschrieben, jedenfalls hat er hier gelebt, und der erschienen ist in einer Musikzeitung, die sich eigentlich über die Wirkung, oder in den Aufsätzen, glaube ich, über die Wirkung von Radioausstrahlung in der Musik auseinandergesetzt hat, in der er die fundamentale Veränderung der Aufführungssituation durch das Radio beschreibt, indem nämlich durch das Radio das Original, sozusagen die Originaldarbietung einfach nicht mehr ihre metaphysische Bedeutung hatte, die sie vorher hatte.

Nämlich, das bürgerliche Publikum sitzt zusammen, besteht aus sozusagen fachkundigen Laien, die beurteilen können, was da passiert, und die durch den gemeinsamen geteilten Raum, also die Aufführung in einem gemeinsamen Raum sozusagen zu einer Gemeinde des Kunstgenusses werden und dadurch was anderes werden als eine zerstreute Zuhörerschaft. Das Radio zerstreut die Zuhörer eben wieder und diese metaphysische Bedeutung, die so eben Sakralanmutung hat, wird aufgelöst dadurch. Und er fragt sich eben, was das bedeutet. Der Text heißt "Spuk und Radio".

Ich glaube, da haben wir unsere Idee der Unheimlichkeit des Radios nicht her, weil wir den Text erst danach wahrgenommen haben, aber im Grunde genommen trifft es eben ganz genau diese Möglichkeit des Radios. Stern als Pessimist sozusagen, der ja auch in seinen wichtigen

Schriften nach dem Zweiten Weltkrieg eben ein großer Kritiker der Technik und auch des Fernsehens war, sieht eben darin, in dieser Auflösung das menschliche Verschwinden, also der Mensch kann sich nicht mehr reproduzieren, sozusagen, und verschwindet in den Maschinen, wird durch die Doppelgängerstimmen in eine Art technische Hölle gezwungen. Und wir würden aber sagen diese Gespenstigkeit, die er beschreibt, man tritt aus dem Hause und hört die Stimme an einem Ort und dann wieder an einem anderen und so, wär ja gerade ein mögliches Potential.

Wenn man eben damit spielt und das Radioballett ist ja im Grunde genommen genau eine Umsetzung dessen als performatives Spiel. Du hast eben hier die Bewegung und da und im Grunde genommen das, was Stern nur gehört hat, machen wir sichtbar. Also insofern diese Gespenstigkeit, Unheimlichkeit liegt dem einfach zugrunde. Und die Unheimlichkeit ist ja eben auch genau als Begriff historisch eingeführt worden mit dem Entstehen einer Massenkultur. In einer Frühform bei E.T.A. Hoffmann, die unheimlichen Doppelgänger, die dann eben die Identität der Person in Frage stellen und dann eben bei Freud, Weber auch sagen würden, es geht genau um die Reflektion einer Massengesellschaft, in der eine handlungsfähige, starke Subjektivität sich auflöst und sich fragen muss, was ist dann aber das Subjekt danach. #00:44:37-8#

[Wien am 17.11.2011]

A.2. Abstract

Das Radioballett der Gruppe Ligna ist eine Intervention im öffentlichen Raum des Bahnhofs. Von den Teilnehmerinnen (m/w) werden Gesten ausgeführt, wie z.B. „auf den Boden legen“ oder „Hand aufhalten“, die zuvor als Anweisungen über das Radio ausgestrahlt wurden. Die aufgeführten Gesten verweisen auf das Verhalten von Personen und sozialen Gruppen, die aus dem Bahnhof ausgeschlossen werden. Grund für diesen Ausschluss ist die Umgestaltung des öffentlichen Raumes in privatisierte und überwachte Konsumzonen.

Durch die Zerstreuung als technische Eigenschaft des Radios werden die Gesten synchron im gesamten Bereich des Bahnhofes aufgeführt. Da die Anweisungen über tragbare Radios und Kopfhörer empfangen werden, sind sie für die Passantinnen unhörbar und die Gesten unverständlich.

Vorliegende Arbeit untersucht, wie diese Intervention Wissen produziert. Dafür grundlegend sind die wissenschaftstheoretischen Auffassungen von Bruno Latour. Latours Begriff der Wissenschaft bricht mit der Vorstellung eines Wissensideals von glasklaren unbezweifelbaren Tatsachen, die seit Descartes als unabhängig von subjektiven Empfindungen und Irrungen zu suchen seien. Stattdessen entwirft er Wissen als etwas, das von Akteuren gemeinsam produziert wird und ständiger Veränderung unterworfen ist. Wissen entsteht dann nicht mehr ausschließlich in abgesicherten und kontrollierten Prozessen in Wissensinstitutionen wie Universitäten, sondern durch das Zusammenwirken eines ganzen Netzwerkes, eines Kollektivs von Menschen und nichtmenschlichen Wesen, wie Latour sagt. Anhand dieses Zugangs wird das Radioballett der Gruppe Ligna als Wissensproduktion beschrieben. Das Ereignis Radioballett ist dabei eine Momentaufnahme, mit der gezeigt wird, wie sich Wissen manifestiert.

A.3. Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name	Sabine Mund
Geburtsort	Räckelwitz (D)
Geb. am	23.11.1978
Kinder	Zora Mund (20.4.2005) Mafalda Mund (23.4.2008)

Ausbildung

1985 – 1992	Polytechnische Oberschule Schönfeld (bei Dresden)
1992 – 1997	Gymnasium Dresden – Gruna (Abitur 1997)
1997 – 1998	Lehramtsstudium an der TU Dresden für die Fächer Deutsch und Ethik
1998 – 2004	Magisterstudium an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald
	Hauptfach: Philosophie
	Nebenfach: Kommunikationswissenschaften
	Nebenfach: 1998 – 2000 Osteuropäische Geschichte
	2000 – 2002 Altgriechische Philologie
	2002 – 2004 Italienische Philologie
1999	Latinum
2001	Graecum
seit 2004	Diplomstudium der Philosophie an der Universität Wien
2005 – 2008	Beurlaubung aufgrund von Elternkarenz

Weitere Tätigkeiten

2004 – 2011	Neben verschiedenen Praktika und Nebenjobs seit 2004 beschäftigt beim Verein Freies Radio Wien, zunächst für Büroadministration, seit Okt. 2009 für Finanzadministration und Controlling. Seit September 2011 in Bildungskarenz.
2009 – 2010	Erfolgreiche Teilnahme am Diplomlehrgang für Controlling (Sept. 2009 – Mai 2010) an der BFI Wien Akademie (Erlangung des Diploms am 19. 5 2010).